7217
IV - 127

LA PEINTURE
DU MOYEN ÂGE
EN YOUGOSLAVIE

Fascicule IV

12000217

LA PEINTURE
DU MOYEN ÂGE EN YOUGOSLAVIE

БИБЛИОТЕКА
СЕМИНАРА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр. 7217
Сигн.
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

GABRIEL MILLET
MEMBRE DE L'INSTITUT

LA PEINTURE
DU MOYEN ÂGE EN YOUGOSLAVIE
(SERBIE, MACÉDOINE ET MONTÉNÉGRO)

FASCICULE IV

TEXTE ET PRÉSENTATION PAR
TANIA VELMANS
CHARGÉE DE RECHERCHES AU C. N. R. S.

PARIS
ÉDITIONS E. DE BOCCARD
1, rue de Médicis, 1
—
1969

PRÉFACE

Le tome IV des «Peintures médiévales en Yougoslavie» est consacré aux peintures murales du milieu et de la deuxième moitié du XIV^e^ siècle, dans les églises de la Macédoine : Liuboten, Lesnovo, Mateić, Psača, Markov Manastir.

Chronologiquement, ces monuments viennent immédiatement après ceux auxquels était consacré le tome III de notre collection, mais étant donné le nombre assez élevé des peintures qui appartiennent à la fin du Moyen Âge, on a été amené à les diviser en deux groupes, et à réserver le tome IV aux églises de la Macédoine, pour réunir dans le tome V (le dernier de notre collection) les monuments de Serbie.

La présentation des documents photographiques, sur les planches de l'Album, reste la même que dans les volumes précédents. En revanche, le texte est beaucoup plus développé. En effet, il nous a semblé que, pour permettre de tirer davantage de l'examen des photographies, il y avait intérêt à les accompagner d'une ébauche de commentaire, qui concerne le programme iconographique, l'iconographie proprement dite et l'art des peintures envisagées.

La grande majorité des photographies que nous reproduisons appartient à l'École des Hautes Études et remontent aux missions de Gabriel Millet. Mais on a dû les compléter, notamment pour Lesnovo, par des vues que nous avons pu nous procurer grâce à M. P. Miljković Pepek et à l'Institut des Monuments Historiques de la Macédoine. Nous le remercions d'avoir contribué ainsi à la préparation de ce volume.

Après la mort de Gabriel Millet, qui avait eu l'idée de cette publication et qui avait réuni une grande partie des photographies que nous publions, c'est à son disciple, Anatole Frolow, aujourd'hui maître de conférences à la Sorbonne, que nous nous étions adressés pour lui demander de se charger de cette publication. M. Frolow avait accepté, et c'est lui qui a édité les trois premiers volumes des «Peintures médiévales en Yougoslavie». A notre regret, trop absorbé par l'enseignement, il a dû renoncer à assurer la suite de cette publication. C'est d'accord avec lui que nous l'avons remise entre les mains de Madame Tania Velmans, chargée de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique. C'est elle qui, pour les tomes IV et V, a été chargée du travail de l'identification, parfois laborieuse, des photographies du fonds Millet, à l'École des Hautes Études, des vérifications qui l'ont amenée à re-visiter les monuments, en Yougoslavie, et enfin et surtout, de la rédaction du texte des commentaires.

A. Grabar.

INTRODUCTION

Le présent album est consacré à une série de peintures murales en Yougoslavie qui, sans être d'un style absolument homogène, représentent une étape tardive de la peinture des Paléologues. Toutes les fresques envisagées se trouvent dans des églises de la Macédoine, et les dates rapprochées de leur exécution (1337-1371) nous permettent de dégager certaines caractéristiques de la peinture byzantine en terre slave, vers le milieu du siècle et dans sa seconde moitié.

En iconographie, trois principales tendances, qui avaient déjà marqué la seconde moitié du XIII^e^ et le début du XIV^e^ siècle, s'accentuent. Ce sont, d'une part, le goût de la narration détaillée, parfois débordante, et une forte imprégnation de l'image par la poésie liturgique et les pratiques du culte; d'autre part, c'est la place toujours plus importante que prennent dans les églises les images consacrées à des personnages princiers ou ecclésiastiques (donateurs, portraits familiaux des souverains, évêques) contemporains des artistes.

La volonté de raconter, d'expliquer, de convaincre par la « quantité de l'information », entraîne une multiplication des cycles (treize à Mateič), une multiplication des scènes à l'intérieur de chaque cycle, enfin un accroissement considérable du nombre des personnages et des objets figurés qui — grâce à cet élan de rhétorique — se trouvent souvent trop rapprochés les uns des autres, et remplissent ainsi totalement le champ pictural.

Les débuts de l'influence de la liturgie sur la décoration des églises médiévales remontent sans doute au XI^e^-XII^e^ siècle, lorsque les thèmes eucharistiques du sanctuaire reçoivent de nouvelles interprétations (*Communion des Apôtres*, *Évêques officiant*). Au XIII^e^ et au début du XIV^e^ siècle, les parallélismes entre les divers moments de la liturgie et les scènes représentées se concrétisent. La juxtaposition de cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament sert à rappeler les allusions et les métaphores tirées de la Bible que l'on retrouve dans les prières, et il en est de même pour les préfigurations de la Vierge; de nouveaux cycles hagiographiques apparaissent pour illustrer le calendrier de l'Église; on interprète volontiers les psaumes de David; la décoration des chapelles latérales et du narthex se rattache parfois directement à la célébration d'offices secondaires qui avaient lieu précisément dans ces parties de l'église; disons encore que, dans le sanctuaire, les thèmes eucharistiques

se multiplient; à mesure que le XIV^e^ siècle progresse, on y voit, en effet, de plus en plus souvent, l'*Amnos*, le *Mélismos* (pl. 2, 4, 5), la *Vision de saint Pierre d'Alexandrie* (pl. 30, 81, 82) et la *Divine liturgie* (pl. 11, 24; 73, 140; 77, 147; 80, 152). Ces représentations enrichissent considérablement le programme iconographique du chœur et complètent l'ensemble des images plus anciennes destinées au sanctuaire, telles que la *Vierge avec l'enfant* dans l'abside, la *Communion des Apôtres*, les *Saints Évêques officiant*, les scènes de l'Ancien Testament chargées de symbolisme eucharistique et celles qui faisaient partie des cycles de la Passion ou de la Résurrection. Il faudrait dire enfin, qu'un cycle nouveau semble avoir été constitué après les années quarante du XIV^e^ siècle, pour connaître un succès considérable : c'est l'illustration de la version complète de l'hymne Acathiste, qui apparaît successivement dans quatre églises de la Macédoine : à Saint-Nicolas-Orphanos (Salonique, v. 1340), à Lesnovo (1341-1348), à Mateič (1356-1330) et au monastère de Marko.

Vers le milieu du XIV^e^ siècle, les sujets mentionnés ne sont pas seulement développés, mais ils se présentent sous une forme assez réaliste, comme si l'on voulait amener le chrétien à toucher du doigt des valeurs essentiellement symboliques. Ainsi, au monastère de Marko, l'artiste ne se contente plus de faire allusion à la liturgie célébrée dans l'église par une image de la *Divine liturgie* figurée dans les coupoles ou dans les voûtes; il représente la *Grande Entrée* à l'endroit même où elle est effectuée par les prêtres, dans la première zone du sanctuaire. C'est avec le même penchant au réalisme que l'on figure, à Lesnovo, la mort du fondateur du monastère (saint Gabriel de Lesnovo) par une scène qui montre les moines de ce couvent accourus pour s'incliner devant la dépouille du saint. L'image de la mort de saint Nicolas, au monastère de Marko (pl. 106, 111-112), n'est pas davantage calquée sur la *Dormition de la Vierge* comme on le voyait d'habitude dans ce genre de représentations [1]; c'est plutôt l'office des funérailles que l'on s'est efforcé de figurer.

Les portraits princiers, qui étaient aussi le plus souvent des portraits de donateurs, avaient déjà pris une importance extraordinaire dans les églises serbes et macédoniennes du XIII^e^ et du début du XIV^e^ siècle [2]. Au cours du XIV^e^ siècle, les donateurs sont souvent de grands dignitaires et leurs portraits apparaissent alors à côté de ceux des princes. Si l'on pense, que les uns et les autres sont représentés avec leur famille, et que toutes ces figures deviennent brusquement très grandes vers les années cinquante, on comprend l'importance que prend le portrait profane dans la décoration des églises de la Macédoine Occidentale de l'époque. L'individualisation des physionomies n'a peut-être pas vraiment progressé par rapport aux périodes précédentes, mais l'observation directe de la nature apparaît dans les détails extrêmement soignés du costume.

Ces dernières observations nous font passer des problèmes d'iconographie aux considérations sur le style. Les tendances réalistes ne se limitent pas à l'individualisation du portrait et à l'importance nouvelle qu'il acquiert, ni aux représentations qui évoquent directement et pour ainsi dire matériellement la liturgie, mais elles transforment jusqu'à un certain degré la typologie même des visages. Un

(1) Pour ne citer qu'un exemple : Sopočani, *La Mort de la reine Anne Dandolo;* G. Millet-A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, fasc. II, Paris, 1957, pl. 47, 1.

(2) Cf. G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris, 1919, p. 18-34; S. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Muzej južne Srbie, Skoplje, 1934. A propos de l'originalité de ces portraits et l'évolution à laquelle ils sont soumis en passant du portrait « dynastique » du XIII^e^ et début XIV^e^ siècle au portrait purement familial des époques postérieures, voir A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n° 13, p. 130-134. Sur la qualité portraitique de ces images voir G. Millet-A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie*, fasc. I, Paris, 1962.

élément populaire (j'emploie le terme par opposition à savant, précieux, maniéré), qui permet de penser à une influence directe du terroir, transforme de nombreux types de physionomie bien établis dans la tradition byzantine. Ainsi, les visages nobles et graves des saints byzantins, qui faisaient penser à des patriciens, à des philosophes, ou à des ascètes aux « hautes pensées », sont remplacés bien souvent (en particulier à Lesnovo et au monastère de Marko) par des têtes plus larges que longues, dont les nez courts et les fronts étroits ont quelque chose de déroutant. Même le visage du Christ n'est pas épargné, et il arrive qu'il soit impossible de l'identifier par ses traits seuls (pl. 10, $_{21}$, 12, $_{25}$, 14, $_{31}$). Pourtant, il s'agit moins d'une véritable observation de la nature — car les nouveaux visages sont immédiatement transformés en clichés — que d'un besoin chez les peintres de manifester leur personnalité et de se libérer jusqu'à un certain point de leurs modèles. On pourrait croire que dans cette région éloignée de la capitale byzantine, où de grands maîtres grecs avaient travaillé au début du siècle, s'était formée une génération d'artistes nourrie de l'enseignement de Byzance, sans être pour autant conditionnée par les raffinements de Constantinople et les aspirations d'une société de Cour, ou même simplement urbaine.

Bien sûr, le réalisme reste toujours limité dans l'art byzantin. Ainsi l'on ne note aucun « progrès » en ce milieu du siècle dans l'approfondissement de l'espace ou dans la manière de rendre le mouvement. C'est tout juste, si les éléments architecturaux et les éléments du paysage qui conditionnent la représentation de l'espace se distinguent par leur abondance et leur complexité. Au premier abord, on se demande pour quelles raisons ces éléments ont l'air de s'opposer les uns aux autres et même de s'entrechoquer avec une certaine violence (pl. 3, $_{7-8}$; 8, $_{18}$). En réalité ces « oppositions » s'expliquent fort bien par un réalisme arrêté à mi-chemin. Car, on figure des meubles et des édifices vus de trois quarts, donc à trois dimensions, dans un espace étriqué et plat qui, souvent, n'en a que deux [1].

Les mêmes contradictions apparaissent dans la représentation du mouvement. A la multiplication des éléments architecturaux correspond une rapidité accrue dans les mouvements des personnages. Ceux-ci s'élancent dans le vide, leurs draperies s'envolent, et l'écart entre leurs pieds peut atteindre des proportions invraisemblables (pl. 14, $_{31}$). Mais, plus on force le mouvement, plus il nous paraît statique en fin de compte. On dirait chaque fois que les personnages ont été pétrifiés en pleine action. Il ne s'agit sûrement pas de maladresse, mais bien plutôt d'un principe fondamental de l'esthétique byzantine. L'image, à Byzance, est statique par définition et elle le reste même lorsqu'elle cherche à rendre un moment de la durée. La plupart des cérémonies auliques offraient ainsi aux spectateurs une image vivante mais pétrifiée de la majesté impériale.

Le style de nos fresques se laisse définir également par quelques autres traits qui caractérisent la peinture byzantine à partir de la moitié du XIV^e^ siècle environ. Ainsi, on remarque également la fréquence et la luminosité des rouges vifs — presque inconnus dans la peinture murale byzantine d'époques antérieures [2] — et l'importance croissante des motifs décoratifs qui recouvrent vêtements et draperies (pl. 6, $_{13}$; 14, $_{30}$; 25, $_{51}$; 60; 61; 75; 76). La technique devient plus lisse,

[1] A propos de l'origine et des conséquences de ces « oppositions » sur le plan esthétique voir T. VELMANS, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, in *Cahiers archéologiques*, XIV, p. 212-213.

[2] A Saint-Clément d'Ohrid (1295) où les rouges sont fréquents, ces tons demeurent mélangés d'ocre et de brun. Hagios Christos à Verria (1315) est l'une des rares églises du début du XIV^e^ siècle où l'on trouve ces tons de rouge feu. Cf. T. VELMANS, *Les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icones et la décoration monumentale au XIV^e^ siècle*, in *Cahiers archéologiques*, XVI, p. 166.

plus impersonnelle et les accents impressionnistes (lumières violentes, coups de pinceaux hâtifs) sont beaucoup plus rares qu'au début du siècle.

Certes, toutes ces caractéristiques générales ne s'appliquent qu'imparfaitement à certains de nos monuments considérés isolément. Ainsi, quelques réserves s'imposeraient à propos des peintures murales de l'église de **Ljuboten** (1337), où l'on trouve une technique proche de celle de Staro Nagoričino et de Gračanica, avec une forte accentuation des lumières et des traits de pinceaux rapidement tracés. Il n'en reste pas moins vrai que les fresques de Ljuboten sont bien de leur époque par d'autres traits du style et de l'iconographie. On y remarque notamment la fréquence et la violence des taches rouge vif, un penchant pour les tissus ornementés, une grande hardiesse dans la représentation de certains types de visages, tel que celui du Christ dans la *Communion des Apôtres* et celui de saint Paul dans cette même scène (pl. 1, $_{3}$), enfin un véritable enchevêtrement de personnages et d'architectures, où les éléments du décor architectural servent beaucoup plus à orienter le regard du spectateur vers le principal protagoniste d'une scène (pl. 1, $_{1-2}$, 3, $_{7-8}$), qu'à donner à la représentation une troisième dimension. Lorsque les personnages sont nombreux, comme dans la *Communion des Apôtres*, par exemple, chaque groupe ou chaque personnage est, pour ainsi dire, doublé ou encadré (selon le cas par un élément du décor architectural (pl. 1, $_{1-2}$). Ainsi se précise, à Ljuboten, tout ce qui conditionnait déjà la représentation de l'espace et des architectures dans la peinture byzantine durant le XIII^e^ et le début du XIV^e^ siècle.

Contrairement aux peintres italiens contemporains, les artistes byzantins ne considéreront jamais le décor (paysage ou architectures) en sujet, mais bien toujours en objet représenté en fonction des figures. Le personnage sacré reste, somme toute, seul digne d'intérêt comme au X^e^ ou au XI^e^ siècle, lorsqu'on le projetait sur un fond uni. Si à l'époque des Paléologues il se trouve entouré d'une multitude d'objets, c'est parce que la figuration de ceux-ci fait partie du nouveau besoin de raconter et de la grande soif de détails et d'arguments persuasifs qui caractérisent la période envisagée. La représentation de la troisième dimension reste une préoccupation très secondaire et à peine avouée. Les artistes byzantins n'y demeurent pas tout à fait étrangers (certaines idées sont dans l'air à une époque donnée), mais ils n'en sont qu'à demi conscients. Il ne faut donc pas s'étonner si les éléments architecturaux semblent s'orienter de façon à s'entrechoquer et à fragmenter l'espace en tranches discontinues à Ljuboten, à Lesnovo, ou à Mateič, et constituent une coulisse plate et conventionnelle au monastère de Marko.

Le mauvais état de conservation des fresques de Ljuboten ne permet que des analyses stylistiques très sommaires, mais je verrais volontiers dans ce monument une sorte d'intermédiaire entre le groupe des églises de Milutin et le groupe plus tardif auquel est consacré le présent album. Notons encore à Ljuboten la série assez complète des miracles, avec les *Noces de Cana* (pl. 3, $_{7-8}$) figurées en deux scènes (le banquet dans la première et le Christ avec les jarres dans la seconde), comme cela a dû être le cas à Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique, où la deuxième scène est probablement détruite [1]. Le banquet lui-même (peu de convives, époux couronnés et vêtus de costumes richement brodés) correspond d'ailleurs à un schéma strictement identique dans les deux églises, schéma qui devient caractéristique à partir de cette époque, et qui réapparaît à Dečani, à Courtea di Argeș, à Lesnovo et plus tard à Kalenić et au mont Athos [2]. Dans cette même série de miracles, la scène de la *Guérison*

[1] A. XYNGOPOULOS, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ θεσσαλονίκης, Athènes, 1964, p. 17.

[2] V. PETKOVIĆ, *La peinture serbe au Moyen Âge*, Belgrade, 1934, pl. 105 *a*; TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, pl. LXVIII; S. RADOJČIĆ, *Kalenić*, Belgrade, 1964, pl. 14; G. MILLET, *Les Monuments du Mont-Athos*, Paris, 1927, pl. 202, 1; 228; 164, 1.

de l'Hydropique (pl. 4, $_{10}$) trahit également des préoccupations réalistes. Sous la main du Christ, on voit jaillir l'eau du ventre de l'hydropique, ce qui est parfaitement conforme, comme l'avait déjà fait remarquer V. Petković, aux idées que l'on se faisait à l'époque sur la maladie en question [1].

Non contents de traduire un symbolisme liturgique et eucharistique en langage plastique, les iconographes de l'époque semblent avoir cherché à refléter directement dans certaines images les pratiques du culte. C'est bien ce qu'on observe dans le *Melismos* de Ljuboten. Cette représentation demeure plus rare dans la peinture byzantine du XIV^e^ siècle que l'*Amnos* (Adoration de l'Agneau), qui y était d'ailleurs apparu beaucoup plus tôt. Il s'agit de deux sujets qui servent à figurer un seul et même thème : le sacrifice volontaire du Christ, sacrifice qui se renouvelle à chaque liturgie. D'habitude, on illustre ce thème en représentant un ou deux évêques officiant et le Christ-Enfant étendu sur l'autel. C'est l'illustration des paroles de Siméon de Thessalonique : « Le Sauveur se reposant en tant que Dieu, sacrifié en tant qu'homme, se trouve placé sur l'autel comme un sujet de contemplation et de jouissance pour les siens ». Les iconographes ont probablement choisi la formule du Christ-Enfant en se basant sur des textes anciens. Car saint Cyrille de Jérusalem disait déjà : « Je vois un enfant qui, sur terre, reçoit le sacrifice [2] » ; saint Jean Chrysostome précise le rapport entre le prêtre officiant et l'enfant [3] ; enfin Nicolas Cabasilas semble fournir un commentaire à ces textes en disant que le Christ est figuré par un enfant, parce qu'il fut offert en don dès sa naissance [4]. Mais au lieu de figurer seulement l'enfant nu et couvert d'un voile liturgique avec les évêques s'inclinant de part et d'autre de l'autel, le peintre de Ljuboten nous montre un évêque armé de la « lance » liturgique qui s'apprête à découper le pain eucharistique représenté par le Christ-Enfant, pour en extraire la parcelle symbolisant le Sauveur. On évoque ainsi un moment très précis de la célébration du culte — la fin de la *Proskomidi*, et réalise une véritable équation « liturgie-décoration » qui dépasse celle que l'on pourrait appeler « verbe-image », puisque dans les nouvelles interprétations le geste liturgique est représenté au même titre que le contenu des paroles prononcées par le prêtre. On pourra observer un phénomène analogue à Mateić et au monastère de Marko. Mais notre image étonne surtout par un trait de style. Le Christ-Enfant, qui symbolise le Saint Pain, et ne représente en aucun cas une forme empruntée au monde matériel, est figuré d'une manière particulièrement réaliste : il apparaît sous les traits d'un véritable nourisson, potelé et gigotant.

A l'église des Saints-Archanges à **Lesnovo**, nous sommes en présence d'un enrichissement prodigieux des programmes iconographiques. Au sommet de la conque de l'abside, la Vierge en orante avec l'enfant sur sa poitrine est vêtue d'une robe bleue à claves d'or parsemée de fleurettes dorées; deux anges l'adorent comme d'habitude. Au second registre apparaît la *Communion des Apôtres* et plus bas une image tout à fait inattendue, celle du *Christ Grand-Prêtre* (pl. 6, $_{12}$). Debout, derrière un autel recouvert de tissu rouge, il étend les deux bras en faisant le geste de la bénédiction. Cette image est en réalité un complément, ou une autre version de l'*Amnos et* du *Melismos*, puisqu'elle illustre également cette formule proprement liturgique du Christ « sacrifiant et sacrifié » (voir p. XXVIII). Seulement, c'est le Christ en tant que « sacrifiant » qui s'y trouve figuré, et l'on n'a pas omis de placer

[1] *Pregled zrkava kros povesnicu Srpzkog naroda*, Belgrade, 1950, p. 179.

[2] J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies*, Bruxelles, 1936, p. 113.

[3] J. D. Stefanescu, *op. cit.*, cite à ce propos un passage révélateur : « Et ce corps, le Christ nous l'a donné à manger, ce corps percé de clous et battu de verges... ce corps, les Mages l'ont adoré dans la crèche... Toi, tu ne le vois pas dans la crèche, mais sur l'autel; tu ne vois pas une femme le tenir, mais un prêtre debout, et l'Esprit avec son abondance planant au-dessus. » (in *Mat.* homil., 7, 5.)

[4] Migne, *P. G.*, t. 150, col. 380-381.

sur l'autel un rouleau symbolisant les Écritures et deux récipients — le « diskos » et le calice — qui contiennent respectivement le pain et le vin de l'eucharistie. Cette image est aussi une allusion aux passages des prières liturgiques qui parlent du Christ Grand Hiérarque; elle fait encore penser à certains commentaires des liturgies où l'on appelle le prêtre qui prépare les espèces « un reflet, un *eikon* du Christ Grand Hiérarche... »[1]. N'est-ce pas précisément cet *eikon* que l'on figure à Lesnovo, juste derrière et au-dessus de la table d'autel, comme pour signifier aux fidèles que pendant la célébration de l'eucharistie le prêtre s'identifie avec ce Christ « sacrifiant et sacrifié » ? Mais, une fois de plus, un contenu symbolique est exprimé par des formes assez réalistes. On remarque les longues manches étroites et rayées, empruntées à la mode locale de l'époque, qui recouvrent les bras de Jésus. Une auréole composée de trois tons de bleu, de deux chérubins et de deux anges en diacres entoure la figure centrale du Christ et complète la scène. Plus bas, on a figuré le *Cortège des saints Évêques* et l'*Adoration du Christ-Agneau*.

Le Christ en Grand-Prêtre apparaît une seconde fois dans une niche du diaconicon [2]. C'est une grande figure en pied vêtue du *saccos* et portant l'*omophorion*. La façon dont sont traités le visage et surtout les vêtements du Christ rappelle le travail du miniaturiste, celui de l'orfèvre, ou du peintre d'icones. Jésus bénit d'une main et tient l'Évangile de l'autre. Il porte un *saccos* foncé, sur lequel s'inscrivent, en deux rangées, sept médaillons avec des figures en buste tenant des rouleaux — très probablement des prophètes. Les fonds des médaillons sont pourpre, les personnages ocre dorée, et chaque médaillon est entouré par un cadre perlé. Des rangs de perles sont cousus tout le long du vêtement, et un ornement en méandres dorés y marque la ligne médiane. Le plaisir que l'on prend à fignoler ces ornements n'est sans doute pas tout à fait gratuit. Il correspond à ces tendances réalistes limitées dont il a déjà été question, et qui ne concernent que des observations de détail. Le côté « populaire » et spontané de cette peinture ressort également dans la présente image : l'omophorion du Christ se termine par un pan de tissu blanc bordé de rouge qui est négligemment jeté sur son bras gauche et rappelle les linges aux bords rayés que l'on tissait dans les villages balkaniques jusqu'au début de ce siècle. Nous retrouverons plus d'une fois ce genre de tissu à l'église de Lesnovo, au monastère de Marko et ailleurs.

La coupole centrale montre le Pantocrator dans un médaillon rayonnant soutenu par des anges. Dans le tambour se déroule la *Divine liturgie* célébrée, non seulement par le Christ et les anges, mais aussi par des chérubins à six ailes et des « trônes » figurés comme des roues. Entre les fenêtres de ce même tambour apparaissent les *Ancêtres de Jésus* et plus bas, sous la corniche, les *Quarante Martyrs* (en buste) qui se superposent comme une frise aux images des quatre Évangélistes dans les pendentifs.

Dans la partie centrale de l'église on a représenté le cycle évangélique (voûtes) et celui de la Passion (murs). Ce dernier cycle se distingue par une *Dérision* (pl. 15, $_{32}$), où les personnages manquent étonnamment de souplesse et de volume, et la scène de *Jésus montant sur la croix* (pl. 12, $_{25}$) avec l'épisode du soldat qui donne à boire à Jésus. Plus loin apparaissent deux représentations du *Crucifiement*, dont l'une est particulièrement vivante et expressive, avec ses trois suppliciés et les soldats qui découpent les vêtements de Jésus avec des ciseaux (pl. 12, $_{26}$; 13, $_{27}$). Plus bas, se rangent les scènes qui figurent la *Prédication* et les *Miracles du Christ*, dont nous reproduisons deux très belles scènes : *Jésus apparaissant aux apôtres sur la mer de Tibériade* (pl. 10, $_{21}$) et la *Rencontre avec la*

[1] St.-J. Schulz, *Sophia, die byzantinische Liturgie*, Freiburg im Breisgau, 1964, p. 40.

[2] Cette image, très bien conservée, n'a pas pu être incluse dans le présent album. Elle me semble néanmoins révélatrice aussi bien du point de vue de l'iconographie, que du point de vue du style et des nouvelles techniques minutieuses, que l'on emploie volontiers à partir des années quarante ou cinquante, du XIV^e^ siècle.

Samaritaine (pl. 16, $_{34}$); dans la troisième zone (de haut en bas) figurent les sujets très exceptionnels relatant les exploits des saints archanges Michel et Gabriel.

Le thème des *Miracles des Archanges* avait déjà été illustré dans les églises byzantines plus anciennes, et nous le retrouverons à Mateič, mais la plupart des scènes figurées à Lesnovo illustrent des épisodes nouveaux, tel que celui de l'*Archange Michel repoussant la flotte des Sarrasins* (pl. 8, $_{17\text{-}18}$) [1], et semblent uniques dans leur genre. Par contre, la *Dormition de la Vierge* sur le mur ouest est représentée selon le schéma traditionnel, qui ignore les épisodes supplémentaires tirés des apocryphes (*Ascension de la Vierge, Aphonias les mains coupées*, etc.) dont cette scène est si souvent enrichie au XIV^e^ siècle. Banale, et même très en retard sur l'époque par son iconographie, notre image de la *Dormition* est intéressante par plusieurs traits du style : les tendances réalistes et populaires, de même que le goût prononcé pour une ornementation minutieuse des meubles et des tissus s'y manifestent très nettement. Ainsi, Marie repose sur un drap de coton blanc, rayé de rouge et finement plissé; son lit est recouvert par un tissu à losanges rouges, blancs et bleus, agrémentés de noir, et cette ornementation excessive aplatit toute la partie centrale de la composition.

Sur ce même mur ouest figurent encore les portraits d'Étienne Némanja, fondateur de la dynastie qui porte son nom, et de saint Sabba, premier archevêque de Serbie. A une époque plus reculée, ces portraits auraient sans doute occupé le *narthex*. L'image de l'empereur Constantin et de sainte Hélène leur font pendant, alors que saint Pierre et saint Paul encadrent la porte qui mène vers le *narthex*. Sur le mur nord de la partie centrale de l'église on aperçoit, parmi des saints militaires, le portrait monumental du donateur Jean Oliver offrant le modèle de l'église à l'Archange (pl. 14, $_{30}$). Le visage du jeune despote est l'un des plus individualisés, l'un des plus expressifs qui nous soit connu dans l'art byzantin, alors que le corps semble très aplati par la trop riche ornementation du costume, dont tout le haut est cousu de perles. Devant ce beau visage aux traits fins et ce corps que l'ornement transforme en surface (tout comme le lit mortuaire de la Vierge), on songe à certains procédés du XI^e^ siècle, tels qu'on les voit, par exemple, sur l'image de Nicéphore Botaniate jointe à un Recueil des Homélies de saint Jean Chrysostome, à la Bibliothèque Nationale de Paris (Coislin 79).

Un peu plus loin, apparaît le portrait de saint Gabriel de Lesnovo et la scène de ses funérailles [2]. Le saint est étendu au centre de l'image. L'higoumène, qui se tient derrière le lit mortuaire, porte une longue tunique noire et un haut « mortier » garni d'un voile, également noir. Aucune rigidité particulière ne distingue son attitude, et c'est même avec une certaine aisance qu'il s'appuie sur sa crosse d'higoumène. Les moines qui l'entourent ne sont pas figurés de façon moins naturelle.

Mais c'est dans le *narthex* que se trouvent les peintures les plus originales par le choix de leurs sujets. La coupole y est décorée, comme de coutume, par l'image du Pantocrator, par celles des anges et des prophètes. Seulement, à la place des Évangélistes, on a figuré, dans les pendentifs, quatre scènes dont la signification symbolique est exprimée par des formes particulièrement réalistes. Il s'agit d'images qui ont pour sujet l'*Enseignement de l'Église*, ou plus exactement, l'enseignement de saint Jean Chrysostome (pl. 18, $_{38}$), de saint Grégoire le Grand, de saint Athanase le Grand et de saint Basile le Grand (pl. 18, $_{39}$; 19, $_{40}$). Des pupitres des saints coule, tel un large ruisseau, l'eau de la Vie; une personnification de la Sagesse divine inspire les saints Pères, et de longs cortèges de moines, de laïques en

[1] Un détail réaliste est à noter dans cette image : c'est le Sarrasin à la carnation très foncée qui figure au premier plan.

[2] Cette scène, que j'ai pu étudier sur place, n'a pas encore été photographiée; elle a été longtemps partiellement cachée par des aménagements tardifs.

costumes divers, de femmes et d'enfants s'avancent avec des récipients pour puiser dans *l'eau de la Vie*, autrement dit, pour recevoir le salut par l'intermédiaire de l'Église [1]. Cette image s'explique en partie par une influence de la liturgie sur la peinture murale. Car, le 30 janvier est célébré un office consacré aux « Trois Hiérarques », soit saint Jean Chrysostome, saint Basile et saint Grégoire le Théologien [2]. A ces trois saints l'artiste de Lesnovo ajoute saint Athanase, de façon à occuper les quatre pendentifs.

Une deuxième version du thème de la *Source de Vie* est représentée dans la voûte est du narthex. Cette fois, c'est la *Vierge Source de Vie* que l'on voyait déjà au Brontochion et aux Saint-Théodores de Mistra [3]. Avant le XIV^e^ siècle, on ne trouve pas cette composition dans les églises byzantines, mais elle connaîtra un succès certain au XIV^e^-XV^e^ siècle, et à l'époque post-byzantine [4]. A proximité de cette image se trouvent diverses scènes qui sont des préfigurations de la Vierge, telles que le *Buisson ardent* (pl. 21, $_{43}$), la *Porte fermée*, le *Vase*, le *Flambeau*, le *Tabernacle* (pl. 21, $_{44}$), le *Songe de Jacob* et sa *Lutte avec l'ange* (pl. 20, $_{42}$; 20, $_{43}$), l'*Échelle de Jacob*, l'*Arche*, *Gédéon pressant la toison*, qui reflètent des épithètes que Marie porte dans les chants liturgiques.

Ces images encadrent une belle représentation de l'*Emmanuel couché*, appelé *Christ œil qui veille* dans les inscriptions en langue slave. Dans la peinture murale, ce nouveau sujet n'apparaît que vers le milieu du XIV^e^ siècle, et l'image de Lesnovo avec celle de Mistra (dans le diaconicon de la Peribleptos), compte parmi les premiers exemples datés. Les détails de ces sujets varient peu. A Lesnovo, on voit le Christ-Enfant couché sur un matelas et flanqué, à gauche, par un ange portant les instruments de la Passion, et à droite, par la Vierge avec un *flabellum* dans la main. Cette image illustre plusieurs textes et prières, mais il est certain qu'on doit chercher son point de départ dans la prophétie messianique de Jacob (Genèse, XLIX, 9). L'illustration de ce texte, telle que nous la trouvons à Lesnovo, et le nom que l'on avait donné à notre sujet s'expliquent encore à l'aide du psaume CXX, 4, récité à l'office du Samedi Saint, et par divers passages du Physiologus dont le plus important nous apprend que le Christ — pareil au lion qui sommeille les yeux ouverts — dort en tant qu'homme et veille en tant que Dieu. Il faudrait également prendre en considération un autre passage du *Physiologus*, suivant lequel la lionne mettrait au monde des enfants morts qui seraient ranimés par le lion le troisième jour après leur naissance. L'auteur du *Physiologus* établit un rapprochement entre ce fait et les trois jours pendant lesquels le Christ fut mort, avant de ressusciter par le souffle du Père [5]. La référence à ces différents textes ne doit pas nous cacher l'intention essentielle des iconographes. L'image du *Christ œil qui veille* exprime, une fois de plus, ce dogme fondamental souligné avec tant d'insistance au XIV^e^ siècle : par son incarnation et par son sacrifice, le « Christ fait chair » a réalisé l'œuvre de la Rédemption. A Lesnovo, le sens de cette image est particulièrement clair, non

[1] Voy. des représentations analogues formant tout un cycle, au Brontochion de Mistra : G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 103. On retrouve l'*Enseignement des saints Pères de l'Église* au siècle et demi plus tard au même emplacement qu'à Lesnovo, dans l'église de Poganovo : A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. LIX. Sur le thème de la *Source de Vie* dans la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge : T. Velmans, *L'iconographie de la « Fontaine de vie » dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge*, in *Synthronon* (Bibliothèque des *Cahiers archéologiques*, n° 2. Paris. 1968. p. 119-134); sur l'inscription qu'on lit sur le phylactère de saint Jean Chrysostome, voy. Sv. Radojčić, *Zografi o Teotiji slike u slikarskog stvaranja u našoj staroj umetnosti*, in *Zograf* n° 1, Belgrade, 1966, p. 13-14.

[2] La Ménée du mois de Janvier, édit. de Kiev, 1893 (en slavon).

[3] G. Millet, *Mistra...*, pl. 97, $_2$, 90, $_4$.

[4] Cf. D. Medaković, *Bogorodica Gjevgjelijska i srpskoj umetnosti*, in *Zbornik Radova Visantol. Inst.*, Belgrade, 1958, p. 203-218.

[5] Voy. une analyse détaillée des variantes iconographiques de ce sujet et des divers textes dont il s'inspire dans A. Grabar, *La Peinture religieuse...*, p. 257-262.

seulement parce qu'on y trouve Marie et l'ange avec les instruments de la Passion, mais surtout à cause des représentations qui figurent dans les registres supérieurs et inférieurs à celui du *Christ œil qui veille*. Au-dessus de ce sujet apparaît, comme il a été dit plus haut, l'image de la *Vierge Source de Vie* (la Vierge en buste émerge d'un bassin hexagonal; plus bas – Anne et Joachim). Marie y est figurée comme la Source du Salut de l'humanité, en tant qu'instrument de l'Incarnation et de la Rédemption. Immédiatement en dessous de l'*Emmanuel couché* prennent place l'Archange Michel à cheval et des saints en pied, qui n'ont pas de rapport avec notre sujet, et plus bas encore, l'illustration de la prière d'intercession que Marie adresse au Christ. La description et l'explication de cette composition nous ramènent encore au grand thème du Sacrifice et de la Rédemption, ou de la Mort et de la Résurrection.

L'entrée qui mène du *narthex* au *naos* est donc encadrée, à gauche par la *Vierge Paraclisis* et saint Jean le Théologien, alors qu'à droite apparaissent le Christ assis sur un trône très ornementé, et saint Jean-Baptiste ailé. Il s'agit bien ici d'une prière d'intercession que la Vierge adresse au Christ. Le thème de la Vierge médiatrice est couramment représenté au XIII^e^ et surtout au XIV^e^ siècle à Byzance, et cela tantôt sur les piliers devant le bêma, tantôt dans le *narthex*. Au Christ et à Marie, on joint souvent le Précurseur et la composition se rapproche alors de la *Déisis* classique. A Lesnovo, apparaît un trait nouveau, qui est le groupement de quatre personnages, au lieu de deux ou de trois. C'est une image analogue, à Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique, qui peut nous aider à en comprendre la signification. Car, à Salonique, ce groupement est justifié par les inscriptions sur les phylactères que tiennent les saints : sur celui de saint Jean le Théologien, on lit « Au début était le Verbe... » (Jean, I, 1), allusion directe à l'Incarnation, puisqu'on évoque le Christ Logos, celui qui du Royaume de Dieu va descendre vers les hommes par l'intermédiaire de Marie. Il est donc compréhensible que saint Jean le Théologien occupe la place à côté de la Vierge. Saint Jean-Baptiste, lui, s'adresse directement aux hommes : « Voici l'Agneau de Dieu qui a ôté le péché du monde, celui dont j'ai parlé, amen », comme Jésus lui-même dont le livre ouvert porte les mots « Venez à moi vous tous qui êtes fatigués et chargés et je vous donnerai du repos » (Matt., II, 28). Il s'associe donc tout naturellement à lui. Ainsi, on illustre à Salonique l'Incarnation et la Rédemption en plaçant chaque fois deux figures les unes en face des autres, et la présence de saint Jean le Théologien et de saint Jean-Baptiste souligne encore le symbolisme eucharistique et liturgique de l'ensemble. A Lesnovo, il s'agit d'une représentation de ce genre bien que les inscriptions (mal conservées) sur le rouleau que tient Marie et sur le livre ouvert du Christ ne soient pas les mêmes qu'à Salonique. Elles semblent plus proches du texte qui apparaît sur le phylactère de Marie à Gračanica, où l'on a inscrit, comme à Lesnovo, un dialogue entre le Christ et la Vierge, dialogue dont les phrases en rouge appartiennent au Christ et les phrases en noir à la Vierge. Ce texte est une prière pressante de Marie adressée au Christ et une réponse du Christ à Marie [1]. Les images de Lesnovo suivent le groupement adopté à Salonique, mais le peintre ne semble pas avoir compris les raisons profondes qui justifiaient ce groupement, et s'en tient au texte de Gračanica. Une autre différence que l'on observe entre les images de Lesnovo et celles de Salonique n'est qu'apparente. Au lieu d'être figuré, comme à Salonique, sur les piliers près du *bêma*, le groupe d'images qui nous occupe décore les pilastres est du *narthex*. Mais il n'y a aucune contradiction dans ces emplacements différents : si les figures en question étaient plus souvent représentées dans le sanctuaire, sur l'iconostase ou sur les piliers qui le flanquent de chaque côté, et se trouvaient ainsi étroitement associées au culte — et plus particulièrement à la prière par laquelle le prêtre implore la rémission des péchés pendant la préparation des espèces — elles s'associaient aux mêmes prières dans le *narthex* où l'on célébrait souvent des offices secondaires.

[1] Cf. N. L. Okunev, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1930, p. 256.

A proximité des représentations que nous venons d'évoquer se trouvent des scènes isolées particulièrement intéressantes, telles que *Le chef s'est assis pour manger le pain* où l'on illustre un passage d'Ezéchiel; la très belle composition des *Vierges sages et des Vierges folles* (pl. 28, 57), — fréquente dans l'art paléochrétien et dans l'art occidental du XII^e^-XIII^e^ siècle, alors qu'elle est presque oubliée dans les églises byzantines médiévales — enfin l'image de l'Archange Michel, en cavalier embrasé, qui mériterait que l'on s'y arrêta plus longuement.

Une illustration très détaillée des trois derniers psaumes décore toute la partie sud du *narthex* et nous permet de suivre le texte verset par verset. Ces compositions ne sont pas seulement nouvelles dans la peinture monumentale byzantine, mais aussi d'une grande diversité et riches en éléments inattendus. On y trouve, par exemple, *les Anges qui louent le Seigneur assis sur un trône de chérubins* (pl. 22, 46), l'image de « *toutes les créatures* » (hommes, quadrupèdes, reptiles, oiseaux), *David jouant du psaltirion*, la ronde des danseurs (pl. 16, 35), une représentation assez réaliste d'une procession religieuse qui illustre le verset « *chantez au Seigneur un chant nouveau* », et quelques autres scènes. Il faudrait citer encore la composition de la voûte nord de ce narthex qui représente la vision d'Ezéchiel (chap. I du livre des Prophètes) [pl. 28, 58], et le cycle détaillé consacré à la vie de saint Jean-Baptiste et au *Baptême* (angle nord-est du narthex) qu'on retrouve à Gračanica, à Prisren (église de la Vierge Ljeviška) et à Mateić.

La plus grande partie du mur nord du *narthex* est consacrée aux portraits royaux et princiers. Dans la zone supérieure apparaît le tzar Dušan entouré de sa femme Hélène et de son fils Uroš (celui-ci n'est plus visible aujourd'hui). Dušan et Hélène [1] portent les vêtements impériaux de la cour de Byzance, et leurs pieds reposent chaque fois sur un coussin pourpre brodé d'une aigle bicéphale dorée (pl. 24, 50). Dans un segment du ciel, le Christ en buste tient une couronne dans chaque main. Plus bas apparaissent le despote Jean Oliver (visage abîmé), sa femme Marie et leur fils cadet (seule la tête de l'enfant est conservée), alors que le portrait de leur fils aîné Kraiko (à la droite d'Oliver) a été recouvert par une couche de stuc. Ici aussi, le despote porte un magnifique vêtement entièrement brodé et cousu de perles. Il tient une longue croix dans sa main droite. Cet exemple montre l'importance extraordinaire qu'a pris le portrait princier dans la décoration des églises. Non seulement on a reservé un mur entier du narthex pour y représenter la famille royale et celle du gouverneur de la région (pl. 26, 53), mais l'on n'a pas jugé opportun de se servir de ce portrait du despote Oliver pour y indiquer sa qualité de donateur. C'est une seconde image placée dans la nef centrale (voir p. XV) qui représente Jean Oliver en donateur. Deux autres portraits de contemporains décorent le narthex : celui du « très saint évêque de Zletovo », comme nous l'apprend l'inscription, et celui de l'« évêque de Zletovo Arsenije » (pl. 23, 49).

Ainsi, l'importance accrue que l'on accorde au portrait, un souci du détail ornemental et de fortes influences liturgiques caractérisent la décoration de l'église des Saints-Archanges à Lesnovo et en font, avec le monastère de Marko, un monument clef qui nous permet de mieux saisir les caractéristiques de l'un des principaux courants que l'on observe au cours de la dernière phase d'évolution de la peinture des Paléologues.

[1] Notons ici le contraste entre le visage assez individualisé du tzar Dušan et les traits schématisés de la tzarine Hélène, qui correspondent à un ancien cliché. On retrouve, en effet, exactement le même visage, avec la même couronne, chez la reine Simonide à Studenica (église de Saint-Joachim-et-Anne) et à Gračanica (R. Hamann Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giesen, 1963, pl. 246 et 319).

On ne saurait nier, qu'à Lesnovo le modelé s'aplatit et que les procédés graphiques, après avoir été rejetés par la renaissance des Paléologues, y regagnent du terrain. Le beau visage de Jean Oliver ressemble à un dessin, celui de la tzarine Hélène est très schématisé, et les joues des saints en pied sont cernées par un contour qu'accentuent encore de petits traits parallèles. Les mains paraissent raides et osseuses grace à leurs contours trop appuiés, et il en est de même pour les corps nus que l'on voit dans la scène des *Quarante martyrs* (pl. 27).

Les couleurs sont contrastées et assez variées. Dans la scène représentant le *Christ dans sa gloire* (pl. 22, $_{46}$), les milices célestes qui entourent le Christ ont des nimbes multicolores, tantôt rouges, tantôt ocre, verts ou bleus. On est loin des teintes pastel qui dominaient à Sopočani ou des nuances délicatement dégradées qui se laissent observer encore au début du XIVe siècle dans les grands centres urbains byzantins, à Kahrie Djami de Constantinople, aux Saints Apôtres de Salonique, de même que dans les églises de la Macédoine, à Staro Nagoričino ou à Gračanica, par exemple.

Si ces images hautes en couleurs donnent déjà à l'ensemble de la décoration une note folklorique, celle-ci est encore renforcée par les détails de certains costumes et surtout par le type populaire de la physionomie que l'on donne au Christ dans la plupart des scènes des miracles et de la passion (pl. 10, $_{21}$; 12, $_{25}$; 14, $_{31}$). Ce type de visage ne semble pas avoir été créé d'après un modèle. Autrement dit, nous assistons ici à une création originale d'artistes régionaux, qui nous rappelle l'importance que prennent certains ateliers régionaux au sein de la communauté byzantine, dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Ajoutons à cela que la facture est devenue très lisse, la couleur plus épaisse qu'elle ne l'était dans les fresques d'époques précédentes, comme si l'on avait peint des icônes ou des toiles. Des maladresses apparaissent dans le dessin ou dans le teint terreux de certains visages, mais la peinture reste toujours vigoureuse, sincère et très expressive, alors que dans bien des églises contemporaines ou légèrement postérieures, apparaissent des signes tangibles d'un dessèchement des formes et d'une schématisation progressive. Le coloris soutenu, les efforts réalistes, les notes folkloriques, et la recherche d'une certaine monumentalité qui nous ont frappés à Lesnovo, caractérisent également la petite église de Psača et l'église du monastère de Marko, tandis qu'à Mateić le coloris est de nouveau plus pastel, l'idéalisation des types assez poussée, et qu'aucun trait folklorique ne s'y laisse déceler.

Ce qui frappe surtout à **Mateić** est le rythme lent du récit qui, agrémenté de mille détails plus ou moins importants, se déroule devant nos yeux comme une épopée grandiose transposée en langage plastique. Dédiée à la sainte Vierge, cette église témoigne le mieux, avec l'église de Dečani (1327-1348), de la richesse des programmes iconographiques byzantins vers le milieu du XIVe siècle et de la tendance à composer plutôt des cycles secondaires que de figurer une multitude d'images isolées. Il y a, en effet, treize cycles à Mateić, ce qui est considérable lorsqu'on pense qu'il n'y en avait que deux ou trois dans les églises byzantines à l'époque des Comnènes, et quatre ou cinq dans les églises de la Macédoine au début du XIVe siècle.

L'histoire évangélique, à elle seule, fait l'objet de trois cycles distincts à Mateić : celui des Grandes Fêtes (presque entièrement détruit aujourd'hui), où étaient évoqués les principaux événements de la vie de Jésus, le cycle de la Prédication et des miracles du Christ, le cycle de sa Passion et de sa Résurrection. Tous ces cycles sont très complets. Chaque épisode est raconté à l'aide de plusieurs images, elles-mêmes riches en détails variés. Si l'on voulait proposer des comparaisons hasardeuses, on penserait à des bandes de dessins animés. En fait, les peintres voulaient donner au spectateur un véritable « film » sur les souffrances du Seigneur, sur la vie de la Vierge et sur celle des saints. Observons

au hasard une séquence quelconque de ce récit illustré, pour saisir le principe de son déroulement. Les dernières scènes de la Passion sur le mur nord de l'église se présentent de la façon suivante : Le *Chemin de croix* (pl. 40, $_{82}$) avec le Christ, les soldats, les Juifs, et les saintes femmes apparaissant derrière la colline; un second *Chemin de Croix* (pl. 41, $_{83}$) avec le Christ, les soldats (les femmes ont disparu comme si elles n'avaient pas pu suivre) et Simon de Cyrène portant la croix; le récit se poursuit sur le pilastre nord-est, où l'on voit la *Préparation de la Croix* avec l'ajustement des clous (pl. 38, $_{78}$), *Jésus montant sur la Croix*, enfin le *Crucifiement* (pl. 85, $_{42}$) avec les deux larrons, quatre bourreaux, le porte-lance et le centurion; le fond est occupé par un très long mur percé de fenêtres; un autre *Crucifiement*, dont il ne reste que des fragments, est figuré dans les voûtes et représente, à côté du Crucifié, la Vierge, saint Jean et des femmes en pleurs, qui n'avaient pas trouvé de place sur la première image. Sur le pilier nord-est, se trouve enfin un troisième *Crucifiement* très endommagé, sur lequel on distingue le Crucifié et deux soldats.

Le cycle continue avec la *Descente de Croix*, le *Thrène* (grand nombre de femmes en pleurs), la *Mise au tombeau*, les *Saintes Femmes au Tombeau* (dans la voûte; seuls des fragments sont visibles), et s'achève par plusieurs images qui illustrent le thème de la Résurrection (*Incrédulité de Thomas* [pl. 43, $_{88}$] et l'*Apparition de Jésus près de la mer de Tibériade*). Cette énumération donne une idée de la façon dont s'agençait les divers récits du drame sacré à Mateić.

Aux trois cycles sur la vie du Christ correspondent trois autres qui illustrent la vie de Marie : celui de son enfance, qui est déjà entièrement constitué au début du siècle, et deux autres qui sont nouveaux : l'histoire de la mort de la Vierge et l'Hymne Acathiste. Trois groupes d'images sont réservés à la vie de grands saints, tels que saint Jean-Baptiste (pl. 45, $_{91}$), saint Démétrios et saint Antoine le Grand (pl. 53, $_{107}$). Le cycle qui évoque les Actes des Apôtres (pl. 39; 40, $_{91}$) est particulièrement mis en valeur par son emplacement (deuxième registre du mur nord de l'église). On trouve encore à Mateić, comme à Lesnovo (mais dans la première de ces églises le cycle est beaucoup moins complet et les sujets moins originaux que dans la deuxième), le récit des miracles des Archanges, celui du roi Abgar (pl. 45, $_{92}$) qui illustre la légende de la Sainte Face (le Christ parle aux envoyés du roi; il leur rend le linge avec son image; les envoyés le remettent au roi Abgar).

Deux cycles détaillés décorent les piliers ouest : le cycle relatant les principaux épisodes de la vie de saint Jean (pl. 45, $_{91}$), et celui des sept Conciles œcuméniques (pl. 44). Les épisodes de la vie de saint Jean sont les mêmes qu'on inclut parfois dans la scène du Baptême au XIVe siècle, comme c'est le cas à Kahrie Djami [1] ou à la Vierge Ljeviška de Prisren [2], par exemple. Quant à la représentation des Conciles (partiellement conservée), les schémas varient peu d'une église à l'autre, et nous montrent les Pères rassemblés sous la présidence de l'Empereur. La réapparition de ces images sur les murs des églises est à mettre en rapport avec les textes liturgiques qui commémorent les Pères des Conciles. Quatre fêtes leurs étaient dédiées au cours de l'année : le dimanche de l'Ascension, le 13 juillet, le 11 octobre, et le premier dimanche du Carême connu sous le nom de dimanche de l'Orthodoxie.

Dans le sanctuaire, réapparaissent les sujets liturgiques et eucharistiques habituels : *Adoration de l'Agneau* et *Communion des Apôtres* (bêma), complétés par l'image de la *Vision de saint Pierre d'Alexandrie* (diaconicon).

On connaît les éléments essentiels de cette dernière composition qui relate la vision que saint Pierre d'Alexandrie eut dans sa prison. Un texte antérieur au VIIe siècle raconte en effet, que le

(1) P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, vol. 2, p. 217-221.

(2) R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei . . .*, fig. 208.

Christ était apparu au saint martyr sous l'aspect d'un enfant à la tunique déchirée, pour lui demander de ne point accorder la communion à Arius [1]. Primitivement, la tunique déchirée du Christ symbolisait l'hérésie d'Arius, autrement dit, l'Église déchirée par le schisme de Mélète. Plus tard, on a rapproché la tunique de la Trinité, en disant que la tunique déchirée signifiait la Trinité partagée, le Fils auquel on a retranché la consubstantialité avec le Père [2]. Dans la peinture murale, l'image est connue dès le XII^e siècle, et déjà elle a sa place dans le sanctuaire (à Neredicy, par exemple), et plus particulièrement dans la prothèse. C'est d'ailleurs là son véritable emplacement. Car il s'agit d'une image du sacrifice divin, qui contient en outre une deuxième allusion directe à l'Eucharistie, puisque Jésus interdit à saint Pierre de donner la communion à Arius. Enfin, saint Pierre lui-même apparaît comme une figure du Christ, grâce à sa double qualité de sacrificateur (en tant qu'officiant préparant la Communion) et de sacrifié (en tant que futur martyr).

Les portraits royaux s'avancent presque jusqu'au sanctuaire, sur le mur sud. On reconnaît la tzarine Hélène, qui tient avec son fils Uroš le modèle de l'église et, à côté d'eux, le tzar Dušan (pl. 48, $_{97}$). Ces portraits sont à mettre en rapport avec un arbre généalogique [3] qui associe la dynastie des Njemanides à celle des Asséniides et des Comnènes (pl. 56, $_{111}$). Il s'agissait apparemment de souligner une parenté imaginaire avec les empereurs de Byzance [4] et une parenté réelle avec le roi bulgare Jean-Alexandre (1331-1371), dont la tzarine Hélène était la sœur. Cette interprétation nous paraît d'autant plus plausible, qu'à l'époque où elle faisait élever cette église, la tzarine était déjà veuve. Privée du soutien de son royal époux, elle pouvait éprouver le besoin de rappeler ses propres origines et d'en exagérer l'importance. Le portrait des donateurs confirmerait cette hypothèse, car c'est la tzarine et son fils qui tiennent le modèle de l'église, alors que Dušan demeure quelque peu isolé et inactif. On distingue aussi très bien, comme l'ont déjà relevé N. Okunev et G. Millet, le voile blanc, signe de veuvage, qui descend de la couronne d'Hélène. Mentionnons encore, parmi les portraits, ceux de saint Sava de Serbie, de saint Siméon (Étienne Nemanja) et de l'higoumène du monastère, un certain Macaire.

L'arbre généalogique des Njémanides (pl. 56, $_{111}$) figure sur le mur ouest du narthex et fait pendant à un *arbre de Jessé* (pl. 55, $_{110}$) monumental. Cette image de la généalogie du Christ était déjà très fréquente en Occident au XII^e siècle [5]. Elle apparaît dans les églises balkaniques dans la seconde moitié du XIII^e siècle (Sopočani, Arilje) et devient fréquente au XIV^e siècle [6], ce qui permet de penser que des modèles occidentaux se trouvent à l'origine de ces représentations.

Les cycles et les compositions isolées sont trop nombreux à Mateić, pour qu'il soit possible d'en donner un aperçu complet. Nous nous limiterons à dire quelques mots sur trois cycles consacrés à la Vierge, puisque deux d'entre eux — l'Acathiste et l'Histoire de la mort de Marie — apparaissent pour la première fois dans la peinture murale vers le milieu du XIV^e siècle [7].

(1) G. Millet, *La Vision de saint Pierre d'Alexandrie*, in *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris, 1930, p. 101.

(2) *Ibid.*, p. 103.

(3) Sur l'apparition de l'arbre généalogique des Njemanides, dans les églises serbes et macédoniennes et les sources très probablement occidentales de son iconographie, voy. Sv. Radojčić, *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*, Skoplje, 1934, p. 40-45, 48-49, 57, 58, 101.

(4) Cf. G. Ostrogorsky, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956, p. 527.

(5) E. Mâle, *L'Art religieux en France au XII^e siècle*, Paris, 1966 (sec. édit.), p. 171-175.

(6) Sur les différents schémas iconographiques de l'*Arbre de Jessé* en Serbie et en Macédoine et sur les témoignages attestant la présence de ce sujet dans la peinture constantinopolitaine, voy. Sv. Radojčić, *Portreti...*, p. 40-42.

(7) Cf. T. Velmans, *Les fresques de Saint-Nicolas-Orphanos...*, p. 169-170.

L'Hymne acathiste est un chant lyrique de vingt-quatre strophes (*oikoi*) qui commencent successivement par l'une des vingt-quatre lettres de l'alphabet grec. Il semble avoir été composé au VI^e siècle par Romain le Mélode [1]. L'hymne est lu ou chanté pendant l'office du cinquième samedi du Carême, et il est plus spécialement récité durant les vêpres (Complies) des quatre premiers vendredis de Carême. Il s'agit d'une louange universelle à la Vierge Mère, en laquelle s'accomplit le mystère de l'Incarnation et de la Rédemption. Marie, une fois de plus, est célébrée comme le lien qui unit les hommes à Dieu et la terre au ciel. C'est à peu près la même idée qui avait été exprimée par les peintures des pilastres de l'entrée du narthex à Lesnovo, où la Vierge apparaît en médiatrice.

Les images de l'Hymne acathiste à Mateić (pl. 33, $_{67}$; 34-37; 46, $_{94}$; 47, 49, $_{99}$) sont très endommagées : le cycle commence sur le mur nord du sanctuaire, il continue sur le mur sud de celui-ci, et passe ensuite sur le mur sud de l'église. Les trois premières compositions figurent trois moments successifs de l'*Annonciation*, suivies d'une image de la *Conception virginale*. Viennent ensuite : la *Visitation*, les *Reproches de Joseph*, la *Nativité* avec l'*Annonce aux bergers* et le bain de l'enfant, le *Voyage des Mages*, l'*Adoration des Mages*, le *Retour des Mages à Babylone*, la *Fuite en Égypte*, la *Présentation au Temple*, le *Christ jeune bénissant*, l'icône de la Vierge entourée par le clergé qui chante sa gloire, le Christ trônant avec un groupe de personnages, la Vierge entourée d'anges, une icône de la Vierge adorée par le peuple, la Vierge en orante avec un cierge allumé au-dessus de sa tête, et entourée de deux groupes de personnages, pour illustrer le texte qui compare Marie à un flambeau allumé au milieu de ceux qui sont dans les ténèbres, enfin la Vierge est représentée avec l'enfant Jésus qui bénit un groupe d'évêques, et dans une dernière image on voit encore une fois l'icône de Marie avec l'enfant, adorée par des évêques et des moines. Parmi les compositions les plus originales de ce cycle, citons celles qui illustrent le *Retour des Mages à Babylone* et la *Fuite en Égypte* (pl. 34, 35) où l'on voit des personnages enturbannés assister à la scène [2]. Notons encore, dans la *Fuite en Égypte*, la très belle personnification de l'Égypte (pl. 35, $_{72}$) qui accueille Marie, et la façon très familière dont Joseph porte l'enfant Jésus sur ses épaules, tandis qu'au second plan est figurée la chute des idoles (pl. 35, $_{11}$). L'*Adoration des Mages* est représentée à la façon occidentale. Marie avec l'enfant est assise sur un siège devant une importante architecture; les mages arrivent de gauche, tandis que dans le fond on aperçoit un petit serviteur retenant leurs chevaux. Au XIV^e siècle ce schéma remplace parfois, en Macédoine, le prototype byzantin qui ressemblait plus ou moins à une Nativité. Quant au détail des chevaux retenus par un serviteur (courant en France et en Italie), il demeure rare dans la peinture byzantine. On le retrouve pourtant à Saint-Nicolas-Orphanos à Salonique.

Le cycle consacré à Marie, qui repose presque entièrement sur des textes apocryphes, est figuré dans le sanctuaire; il comporte toutes les scènes qu'on a pris l'habitude de représenter dans les églises byzantines du début du siècle, et relate l'*Enfance de la Vierge*, ses *Fiançailles avec Joseph*, l'*Annonciation*, les *Reproches de Joseph* et l'*Épreuve de l'eau*. L'une des plus belles compositions du cycle

(1) Sur la date de l'Hymne acathiste, voy. E. Wellesz, *The «Akathistos» a study in byzantine hymnography*, in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 9-10, p. 143-174. Sur l'iconographie de cet hymne, voy. Y. Myslivec, *Ikonografie akathistu panny Marie*, in *Seminarium Kondakovianum*, vol. V, Prague, 1932.

Sur la signification des images illustrant l'Acathiste et leur rapport avec d'autres représentations qui font partie du programme iconographique des églises byzantines, voy. A. Grabar, *L'iconographie de la Parousie*, in *Lex Orandi*. Paris, 1966 (édit. Le Cerf).

(2) La volonté de représenter des personnages dans les costumes correspondant à leur nationalité ou à leur groupe ethnique, mais selon la mode du XIV^e siècle, se manifeste également dans une autre image de Mateić — celle de *Saint Pierre et saint Paul prêchant aux Romains*. Les Romains en question y sont vêtus, comme l'avait déjà fait remarquer M. A. Grabar, en Vénitiens de l'époque.

de l'*Enfance de la Vierge* est la *Présentation au Temple*, avec le majestueux cortège des vierges vêtues à l'antique qui suivent la petite Marie (pl. 36, $_{73}$) [1]. A cet ensemble s'ajoute l'illustration d'un autre poème liturgique chantant les louanges de la Vierge — le *Stichère de Noël*.

Le cycle complet consacré à la mort de Marie est beaucoup plus rare que celui de l'Enfance. Il est représenté d'une façon à peu près identique à Mateič et à Dečani, alors qu'au Brontochion de Mistra c'est surtout au thème des *Funérailles de la Vierge* qu'on a donné de l'importance [2]. Vingt ou trente ans plus tôt, on se bornait à figurer seulement la *Dormition*, l'*Ascension*, l'*Enterrement* et les *Apôtres devant le tombeau vide*, comme c'est le cas à Studenica, Staro Nagoričino ou Gračanica [3]. Ce récit s'appuie sur plusieurs sources apocryphes qui ont été mises en relief par divers sermonnaires [4].

A Mateič, le récit commence par la prière de la Vierge dans la forêt d'Eléon où l'on voit les arbres s'incliner devant elle. Dans l'image suivante, un ange lui annonce sa mort dans sa maison (le peintre suit ici l'archevêque Méliton, car les sources byzantines parlent d'un ange qui avertit Marie de sa mort prochaine pendant qu'elle priait sur la tombe du Christ), et Marie distribue ses vêtements à deux veuves (pl. 49, $_{100}$). On représente ensuite la *Dormition* proprement dite (pl. 49, $_{100}$; 50-53), avec les apôtres qui arrivent sur des nuages miraculeusement transportés par des anges (pl. 51). Plus haut, c'est l'*Ascension de la Vierge*. La composition suivante montre les Apôtres qui portent le corps de Marie (pl. 53, $_{106}$). C'est ici qu'a été introduit l'épisode d'Aphonias, qui eut les mains coupées par un ange lorsqu'il blasphéma et tenta de jeter par terre le corps de Marie [5].

Dans son ensemble, les peintures de Mateič sont trop mal conservées pour que l'on puisse tenter une analyse de style. On peut néanmoins constater que la technique de la fresque est maintenue et que, malgré un contour plus accentué et un modelé moins poussé, on est encore beaucoup plus près du style de Gračanica et de Staro Nogoričino qu'à Lesnovo, au monastère de Marko ou à Psača.

Car, à **Psača**, nous retrouvons certains traits qui caractérisaient la décoration de Lesnovo, dont l'importance donnée au portrait et l'aspiration plus ou moins avouée à un nouveau style monumental. Ainsi, la Vierge dans l'abside est beaucoup trop grande pour les dimensions modestes de la conque; elle la remplit à tel point, qu'on a été obligé de figurer les anges l'adorant sous ses bras étendus. Il y a donc, disproportion entre la forme architecturale et la décoration qui lui est destinée. Ce déséquilibre entre l'architecture et la décoration commence au début du XIV^{e} siècle, lorsqu'une multitude d'images relativement petites s'alignent les unes à côté des autres pour couvrir les hautes parois des églises. Il semble, qu'après le XIII^{e} siècle on avait perdu le sens du rapport entre la décoration et les formes architecturales. L'illustration du récit évangélique était devenue un but en soi, et peut-être même ce qu'il y avait de plus important dans les églises, dont les murs n'étaient plus que des supports destinés à recevoir une suite d'images.

Ce manque du sens des proportions à Psača, se manifeste encore dans le contraste entre la grande taille des figures en pied et les compositions assez menues qui figurent des scènes évangéliques dans la partie supérieure de l'église.

[1] Comparer à la scène très semblable (mêmes vêtements et coiffures des vierges qui forment le cortège) à Sainte-Sophie à Mistra (G. Millet, *Mistra...*, pl. 133, 4).

[2] G. Millet, *Mistra...*, pl. 101, 1-102, 3.

[3] R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei...*, fig. 265, 285, 333.

[4] Cf. C. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, Lipsiae, 1866, p. 124-126.

[5] Sur les textes apocryphes relatant cet épisode et la façon de le représenter au XIV^{e} siècle, voir N. L. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, in *Byzantinoslavica*, tome III, 1931, p. 134-173.

La Vierge orante de l'abside se distingue par un schéma iconographique peu commun. Marie est figurée comme *Source de Vie*, mais au lieu d'émerger elle-même d'un bassin, comme à Lesnovo et à Mistra, elle porte sur sa poitrine l'enfant Jésus dans un récipient. On a adopté exactement la même formule (la seule différence consiste dans le fait que Marie est figurée en buste) à l'église de la Dormition à Aliveri, en Eubée (1393), et à l'église des Mali Sveti Vrači à Ohrid (XV^{e} siècle) [1]. A Aliveri et à Ohrid, la *Vierge Source de Vie* a exactement le même emplacement qu'à Psača, mais dans le registre inférieur, la représentation des saints Évêques y est complétée par celle du *Melismos*. Cette association à d'autres compositions dont le symbolisme est bien défini permet de saisir encore mieux la signification de notre image, placée tantôt au-dessus de l'*Emmanuel couché* (Lesnovo), tantôt au-dessus du *Melismos* (Aliveri, Ohrid) ou au-dessus des saints Évêques officiant (Psača). La *Vierge Source de Vie* représente d'une façon plus explicite ce que l'on cherchait déjà à exprimer par la Vierge avec l'Enfant dans l'abside, c'est-à-dire, une allusion à l'Incarnation comme source de salut pour l'humanité. On introduit ainsi de nouveaux sujets dans la décoration des églises pour figurer des thèmes anciens et fondamentaux.

Parmi la multitude des grands personnages en pied qui s'alignent au premier registre, retenons sur le mur sud, les portraits des donateurs et de leur famille dont les costumes sont représentés avec le plus grand soin (pl. 60; 61), et sur le mur nord, les portraits du tzar Vukašin (pl. 67, $_{130}$), de l'empereur Constantin (pl. 66) et de sainte Hélène. Le très grand portrait en buste de saint Nicolas est figuré dans une niche près de l'iconostase. La technique lisse, la frontalité absolue de cette figure, les traits réguliers conformes à la formule traditionnelle, le cadre en maçonnerie qui entoure l'image, permettent de croire qu'on imite une icône, celle du saint patron de l'église qui, à d'autres époques, ornait l'iconostase ou l'un des piliers sur lesquels il s'appuyait.

Un autre «portrait», qui mériterait que l'on s'y arrêtât, est celui du Christ représenté dans une niche du mur est. Le type de ce visage n'est pas celui que l'on donne au Christ d'habitude, et rappelle plutôt les traits d'un jeune noble grec ou slave. Il est modelé à l'aide d'un réseau de petits traits plus ou moins voyants, parmi lesquels ressortent les taches lumineuses sur le front et les joues et celles qui dessinent la barbe et les cheveux.

Parmi les scènes de la Passion, dont un grand nombre est détruit, on remarque plus particulièrement le *Thrène* (pl. 64, $_{125}$) parce qu'une nouvelle formule iconographique — des personnages assis devant le corps étendu du Christ — y apparaît pour la première fois. Dans le *narthex*, un cycle entier est consacré à la vie de saint Nicolas. Ces images sont petites, assez naïves et schématiques.

Étudié de près, le style des peintures de Psača n'est pas homogène. Beaucoup de visages ont des traits émaciés, durement contournés (pl. 57, $_{112\text{-}113}$; 72, $_{138\text{-}139}$), et de nombreuses compositions témoignent d'un goût populaire qui se manifeste surtout dans le choix de couleurs crues (abside) et le goût de l'ornementation. A côté de cela on remarque des scènes d'un coloris plus nuancé, des têtes franchement antiquisantes, comme celles des saints Côme et Damien (pl. 69, $_{132}$), ou des visages savamment modelés (pl. 66). Il y a plus surprenant encore : en observant attentivement une tête comme celle de saint Achillée, de saint Spyridon (pl. 62, 59, $_{117}$) ou de saint Denys (qui ne figure malheureusement pas dans notre album), on se rend compte que certains peintres des années soixante-dix restent fidèles aux innovations stylistiques qui caractérisaient le début du siècle et arrivent même à les développer. Les visages en question sont modelés avec une sûreté et une liberté qui décon-

[1] Ces deux images sont encore inédites.

certent. Chaque ombre et chaque lumière y prennent une forme précise: celle de la partie anatomique sur laquelle elle repose. Ces formes ne sont ni schématisées, ni symétriques pour les deux moitiés du visage; elles trahissent une connaissance approfondie de la structure du crâne ainsi que de l'ensemble des muscles et des chairs, dont est constitué un visage. Devant cette réussite inattendue, on pense aux têtes des saints Évêques dans la chapelle sud de Kahrie Djami [1], l'un des rares cas où la connaissance de l'anatomie et des lois du clair-obscur ait été poussée aussi loin. Cependant, à Kahrie Djami le passage de l'ombre à la lumière est très nuancé et la technique rappelle celle de la peinture de chevalet; à Psača, le peintre ne cherche pas à créer des demi-tons et à les fondre les uns dans les autres; il ne revient pas sur ce qu'il a fait, et emploie la technique rapide de la fresque avec une surprenante maîtrise (pl. 71, $_{138}$). Que signifie le contraste entre les deux styles que l'on observe à Psača? Un peintre constantinopolitain était-il arrivé en Macédoine lorsque les travaux de décoration étaient déjà bien avancés à Psača? Ou était-ce le jeune élève d'un maître inconnu auquel on n'avait confié qu'un nombre limité de sujets? Toutes les hypothèses sont permises. Il nous suffira de noter ici l'existence de ce deuxième style à Psača, en nous rappelant que dans l'église de Saint-André sur la Tresca (fin XIV^e siècle), dans la plupart des églises de Mistra (XIV^e-XV^e siècle) et dans celles appartenant à l'école de la Morava (XIV^e-XV^e siècle), on voit se prolonger cette manière antiquisante jusqu'au milieu du XV^e siècle.

Au monastère de **Marko,** nous sommes en présence d'un système de décoration à la fois très fermement structuré et particulièrement imprégné par la liturgie. Les divers cycles ne sont plus situés dans des parties bien définies de l'édifice. On ne cherche pas à en réserver certains pour le sanctuaire et d'autres pour les coupoles, les voûtes, les murs latéraux. Les trois cycles principaux commencent et finissent dans le sanctuaire, après avoir fait le tour de l'église. Il s'agit là d'un phénomène nouveau : malgré la multiplication des sujets représentés, l'ensemble des programmes iconographiques de cette église de la fin du XIV^e siècle est réparti d'une façon aussi organique et aussi rationnelle que dans les églises du X^e-XI^e siècle, bien que cette répartition soit effectuée selon des principes très différents.

Aucune innovation iconographique ne distingue la décoration de la coupole centrale. Le Pantocrator y apparaît entouré par des anges en pied, dont certains portent le costume impérial habituel, alors que d'autres sont vêtus d'une simple dalmatique et d'une chlamyde brodée, parsemée d'un motif à pois (pl. 73, $_{140}$). Dans le haut tambour, entre les fenêtres, prennent place les prophètes.

Le premier cycle de fresques (de haut en bas) est consacré à la *Passion* et à la *Résurrection*. Il commence par la scène du *Lavement des pieds*, dans le sanctuaire, et continue la *Communion des Apôtres* figurée dans l'abside. Parmi les scènes les plus intéressantes de ce cycle, il faudrait citer celles relatant les divers Jugements du Christ : le triple *Reniement de Pierre* avec le *Repentir* et le *Jugement d'Anne* où le grand prêtre déchire ses vêtements (pl. 92, $_{169}$; 93, $_{170}$), alors que dans l'Évangile (Matt., XXVI, 65; Marc, XIV, 63), c'est à Caïphe qu'est attribué ce geste. Le visage d'Anne, volontairement laid, exprime réellement la colère (pl. 93). Mais c'est dans les images suivantes que l'on assiste à un singulier élargissement du cycle qui consacre non moins de quatre scènes au *Jugement de Pilate*. La première (pl. 97, $_{116}$) représente Pilate interrogeant le Christ (Jean, XVIII, 31; Matt., XXXII, 11; Luc, XXIII, 3).

[1] La comparaison entre la tête de saint Achillée de Psača (pl. 63, 122) et celle de saint Grégoire le Théologien dans la chapelle de Kahrie Djami (P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, vol. 3, pl. 484) révèle une ressemblance si frappante, qu'en laissant de côté les cheveux et les barbes, qui sont différentes dans les deux cas, on pourrait pratiquer sur ces têtes une sorte de microanalyse, en les comparant trait par trait et presque touche par touche.

Celui-ci apparaît dans une large ouverture carrée du mur de fond. On nous montre ensuite Pilate parlant aux Pharisiens (pl. 97, $_{116}$) pour leur communiquer le résultat de cet interrogatoire, comme le précise l'inscription (Jean, XVIII, 38). L'image suivante reproduit presque le même schéma, et cela n'a rien d'étonnant puisqu'elle figure une autre phase de l'interrogatoire de Pilate. L'inscription reproduit les paroles que Pilate adresse au Christ : « Est-ce à moi que tu ne parles pas? Ne sais-tu pas que j'ai le pouvoir de te crucifier et aussi le pouvoir de te relâcher? » (Jean, XIX, 10). Pilate consulte une deuxième fois les Pharisiens, ce qui correspond à Jean (XIX, 12) : « Dès ce moment, Pilate cherchait à le relâcher. Mais les Juifs criaient, si tu le relâches, tu n'es pas ami de César. Quiconque se fait roi se déclare contre César ». Le peintre suit l'Évangile de Jean verset par verset. Après le verset XII, c'est le verset XIII qui se trouve transposé en langage plastique; on y voit Jésus bénissant Pilate sur le haut d'une colline (pl. 97, $_{117}$), ce qui correspond aux paroles de Jean (XIX, 13) : « Pilate, ayant entendu ces paroles amena Jésus dehors, et s'assit sur le tribunal au lieu appelé le Pavé, et en hébreu Gabbatha ». L'image suivante représente la *Flagellation* (pl. 97, $_{117}$), épisode ignoré par l'art byzantin et qui nous fait penser à une influence occidentale. La *Flagellation*, avec le Christ attaché à une colonne, est une composition si courante dans l'art occidental au XIV^e siècle qu'il semble inutile d'en citer des exemples. Notons cependant que l'on trouve également des schémas dans des œuvres italiennes antérieures, dont l'art est encore proche de celui de Byzance, telles que les croix peintes du Dugento, par exemple [1]. C'est seulement après la *Flagellation* qu'est figuré, dans notre église, l'épisode de *Pilate se lavant les mains* (pl. 98, $_{178}$).

Dans toutes les images évoquées plus haut, le besoin de raconter, de convaincre par une accumulation de détails et de suivre les Écritures pas à pas, correspond à l'effort du peintre de rendre par l'image, non seulement un épisode donné, un certain fait accompli, mais le contenu émotionnel, le climat psychologique de chaque scène. Bien sûr, il ne dispose pas des moyens nécessaires pour y parvenir sans difficultés, mais les procédés assez naïfs qu'il met en œuvre ne manquent pas de nous toucher. Ainsi, l'état d'innocence et la qualité de victime de Jésus sont suggérés par ses mains ramenées sur la poitrine et attachées à la façon dont on lierait les pattes d'un animal (pl. 98, $_{178}$); l'expression de colère sur le visage d'Anne est intensifiée par la laideur de ses traits, et la violente émotion de la plupart des personnages se traduit par une extraordinaire agitation de leurs mains. Ce dernier procédé est connu dans l'art des Paléologues et on le retrouve à Staro Nagoričino, à Ivanovo (en Bulgarie) et ailleurs. Mais on n'en avait jamais autant tiré parti que dans nos peintures. Notons encore, dans une scène comme celle de *Pilate se lavant les mains* (pl. 98, $_{178}$), le regard pathétique de Pilate, et surtout celui du serviteur qui verse l'eau, rivés sur le Christ.

Les scènes suivantes sont celles que l'on voit d'habitude dans les églises byzantines de l'époque à l'exception de la *Préparation de la Croix*, qui est beaucoup plus rare, mais dont la décoration de Mateič était également pourvue. Les détails de cette scène correspondent à des récits apocryphes qui sont développés dans les Méditations de saint Bonaventure et largement exploités par les artistes italiens au XIII^e siècle [2]. Dans la peinture murale byzantine du XIV^e siècle ces détails apparaissent souvent dans la scène de la *Mise en Croix*, mais il est bien rare qu'on leur consacre une scène indépendante, comme c'est le cas au monastère de Marko. Le cycle de la Passion proprement dit se termine par l'épisode de *Jésus montant sur la croix* et celui du *Crucifiement*. Il est prolongé dans le sanctuaire par quelques images évoquant la *Résurrection*, telles que les *Myrrhophores* et *Jésus apparaissant aux Maries*.

[1] Voir quelques planches en couleur dans : Ferdinando Bologna, *Les Origines de la peinture italienne*, Paris, 1962, pl. 20 21, 69.

[2] Cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1916, p. 380-381.

Au-dessus de ce cycle, s'alignent les images des Grandes Fêtes, représentées selon leurs schémas habituels. Seule, la *Nativité* (pl. 100, 152) témoigne d'une invention insolite, que l'on retrouve cependant à Lesnovo : l'ange qui montre la voie aux Mages porte le même vêtement à pois que les anges de la coupole (pl. 73), et il est représenté en cavalier, ce qui semble absurde. En fait cela ne l'est pas, car nous nous trouvons ici loin de toute théologie, dans un climat de croyances populaires et de bon sens naïf qui modifient le schéma traditionnel. Du moment que les Mages sont figurés à cheval, on a dû trouver quelque peu humiliant de laisser l'ange les conduire à pied, le cavalier étant considéré comme appartenant à un rang supérieur à celui du piéton.

Autour de la fenêtre du mur sud de cette même zone, cinq compositions illustrent le *Massacre des Innocents* (pl. 97, 168). Nous ne nous attarderons pas à décrire la violence des mouvements et l'expressivité des gestes qui caractérisent ces images, puisque la reproduction en est excellente. Ces compositions font penser à un cycle analogue qui apparaît déjà au début du siècle, à Kahrie Djami [1]. Les grandes femmes aux visages et aux gestes de statues antiques de Kahrie Djami [2] sont évidemment très différentes des mères plus humbles qui figurent sur nos fresques. A Constantinople, nous sommes en présence d'un art de cour — élégant, maniéré, à la limite du précieux, et fortement imprégné de réminiscences antiques. On ne retrouve rien de tout cela au monastère de Marko, où le ton est infiniment plus familier. Néanmoins, il s'agit bien, dans les deux cas, d'un épisode particulièrement dramatique et touchant que l'on a transformé en cycle, afin de mettre en relief les facteurs émotionnels dont il est susceptible d'être chargé. A Kahrie Djami c'est l'image des *Mères éplorées* qui illustre le mieux ces tendances, tandis qu'au monastère de Marko elles se manifestent surtout dans l'image de *Rachel pleurant les enfants d'Israël* (pl. 91, 168). Il est d'ailleurs significatif que l'on ait ajouté cette allusion vétérotestamentaire au cycle du *Massacre des Innocents*, où elle ne figure pas d'habitude. C'est là une démarche analogue à celle qui expliquait les quatre images illustrant le Jugement de Pilate : le désir de suivre les versets de l'Évangile d'aussi près que possible. Il se trouve, en effet, que dans l'Évangile de Matthieu on lit immédiatement, après les versets II, 16 et II, 17 qui relatent la décision d'Hérode et le massacre : « Alors s'accomplit ce qui avait été annoncé par Jérémie, le prophète. . . Rachel pleure ses enfants, et n'a pas voulu être consolée, parce qu'ils ne sont plus » (II, 18).

Le cycle de l'Hymne acathiste commence dans l'abside (côté sud) et il s'y achève également (côté nord) après avoir fait le tour de l'église et du *narthex*. On remarque plus particulièrement la très belle image de la *Conception virginale de Marie* (pl. 84), avec les anges qui entourent la Vierge d'un grand voile pour signifier le mystère de cette conception, et la pointe d'un segment du ciel dirigée sur la tête de Marie. Les visages des trois personnages expriment un certain effroi, ce qui témoigne de l'effort du peintre de placer des événements surnaturels sur un plan strictement humain. Plus bas, au premier registre de la décoration, apparaît un ensemble pictural qui mérite plus particulièrement notre attention : la *Divine liturgie* (pl. 77-80, 152).

Ce groupe d'images correspond bien davantage que la plupart des *Divines liturgies* représentées au XIVe siècle à l'hymne (le *Cherubikon*) chantée pendant la procession de la Grande Entrée : « Maintenant les puissances célestes invisibles officient avec nous; elles entourent le Roi de Gloire qui entre, et le sacrifice mystique accompli... » Les personnages qui se suivent sur notre frise ne sont pas seulement représentés à l'endroit même où passe la procession de la Grande Entrée, ils apparaissent en grandeur naturelle, et semblent poser les pieds sur le sol, de sorte que le spectateur est amené à confondre l'image et la pratique liturgique réelle. Ceci est d'autant plus vrai, qu'on ne se limite pas à représenter le Christ en Grand Prêtre et les anges en diacres, comme d'habitude, mais qu'on y ajoute plusieurs évêques, dont saint Basile le Grand, saint Jean Chrysostome et saint Grégoire le Grand, auteurs des principales liturgies. Ainsi le fidèle a l'impression de voir simultanément la liturgie célébrée dans l'église et celle qui est sensée se dérouler dans le ciel. Le parallélisme avec la procession réelle est encore accusé par les figures isolées des évêques et des diacres qui décorent le sanctuaire (pl. 79), et par le fait que tous les objets du culte que l'on faisait participer à la Grande Entrée (voile liturgique, colombe eucharistique, patène, calice, rhipidia, croix processionnelles), se trouvent également représentés. Les attitudes des divers personnages sont pleines d'aisance et parfaitement naturelles. Tous semblent avancer de part et d'autre du Christ qui est figuré en officiant, derrière l'autel. Cette procession n'a rien de rigide ni de schématique. Bien qu'ils soient recueillis, les protagonistes de la scène ne sont nullement raidis par la solennité de la cérémonie (pl. 78). Cet ensemble de traits est extrêmement significatif et je ne connais, pour ma part, aucune image byzantine où le penchant au réalisme ait été exploité avec autant de succès pour refléter, à la fois, les offices célébrés dans le sanctuaire et le contenu symbolique des hymnes chantées au cours de ces offices. Toute la composition s'explique, en effet, par le *Chérubikon* (notamment, la procession des Anges en diacres), et par la prière que le prêtre récite, tandis qu'est chantée cette hymne. Dans la prière en question, le Christ est de nouveau appelé « sacrifiant et sacrifié » et le prêtre s'adresse à lui en disant : « C'est vous qui offrez et qui êtes offert, qui recevez et êtes distribué, ô Christ notre Dieu » [1], d'où le Christ en officiant derrière l'autel.

Un autre passage évoqué durant la Grande Entrée semble avoir été à l'origine des images qui décorent tout ce registre inférieur dans les diverses parties de l'église. Les figures en pied qui s'y trouvent alignées ont été en partie détruites. Les mieux conservées se trouvent sur le mur nord près de l'iconostase et permettent de comprendre la signification et, en partie, l'identité de quelques personnages qui ont déjà fait couler beaucoup d'encre. Ces personnages sont : le Christ, figuré en empereur et entouré par deux anges, saint Jean-Baptiste ailé, à sa gauche, et une figure féminine en costume d'impératrice byzantine, à sa droite. Celle-ci est suivie d'une multitude de personnages royaux anonymes [2]. Il s'agit là du Christ figuré en « Roi des Rois », ce qui correspond à un passage précis de la seconde partie du Cantique des chérubins, et de la Vierge représentée en reine. C'est le *Roi de Gloire* qui prend part à la Grande Entrée pour s'offrir lui-même en sacrifice. Il est suivi de la Vierge, en reine (elle est effectivement appelée « Vassilissa » dans certaines hymnes et prières) [3], et des rois de l'Ancien Testament, dont les deux premiers sont très probablement David et Salomon, si l'on se réfère à une image du Psautier serbe de Munich [4], et à celle qui représente le roi Salomon à la

(1) P. Underwood, *The KariyeDjami...*, vol. 2, p. 184-198.
(2) *Ibid.*, voy. surtout la mère de la pl. 186.

4.

(1) Cf. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies...*, p. 74.
(2) Diverses hypothèses ont été formulées pour expliquer cet ensemble d'images qui continue la *Grande Entrée*, figuré dans le sanctuaire, et semble se relier également à la décoration de la coupole du narthex. Les interprétations de Stevanović, Jastrebov, Stričeković (cf. L. Mirković-G. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925, p. 37-38) étaient basées sur des suppositions erronées. Sv. Radojčić a proposé d'interpréter ces figurations comme une illustration d'un passage de la vie de saint Basile le Nouveau, relatant les cérémonies dans la Jérusalem céleste après le Jugement Dernier (cf. Sv. Radojčić, *Les fresques du Monastère de Marko et la vie de saint Basile le Nouveau*, in *Zbornik radova Visantološkog Instituta*, nº 4, Belgrade, 1960, p. 215-227). Pour l'explication de cet ensemble, nous nous rallions aux deux études que M. Mirković a consacrées à ce sujet (L. Mirković, J. Tatić, *op. cit.*, p. 36-45; et Mirković, *Dali se freske Markova Manastira mogu tumačiti gitiem sv. Vassilija Novoga*, in *Starinar*, XII, 1961, p. 77-88).
(3) Cf. L. Mirković, G. Tatić, *op. cit.*, p. 40.
(4) J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königlichen Hof. u. Staatsbibliothek in München*, 1906, fig. 30.

Métropole de Mistra [1]. Plus loin apparaissent les rois du Nouveau Testament, en commençant par l'empereur Constantin et sainte Hélène (paroi occidentale du narthex); des figures de princes anonymes continuent cette file ininterrompue sur le mur occidental et sur le mur sud du *naos*. Ainsi, les images de la première zone du *naos* se relient à celles de cette même zone, figurée dans le sanctuaire, et évoquent, toutes ensemble, des passages chantés ou récités pendant la procession de la Grande Entrée.

Il est bien dommage que les images qui décoraient le premier registre du *naos* de Saint-Athanase-tou-Mouzaki à Kastoria (1384-1385) ne soient pas mieux conservées. On y trouve sur le mur nord du *naos*, le même qui conserve la *Deisis* [2] et la procession des rois au monastère de Marko, une vaste composition qui est presque identique à celle-ci. Le Christ-Roi assis sur un trône y est flanqué par saint Jean (à droite) et par la Vierge-Reine ceinte d'une couronne (à gauche). Suivent deux personnages anonymes richement vêtus, avec des bonnets rappelant celui de Salomon au monastère de Marko et à Mistra. Tout le reste du mur, qui aurait offert suffisamment de place pour y déployer une longue procession, est sérieusement endommagé. Une église grecque du XIII^e^ siècle dont les fresques ne sont pas encore publiées — Saint-Pierre à Kalyvia (Kouvara) [3] — montrent des traces d'une disposition analogue de personnages en procession, dirigés vers une *Déisis*, seulement la Vierge n'y est pas figurée en reine. Ces images sont représentées dans le narthex, dont les murs nord et sud sont malheureusement privés de leurs peintures. Mais l'exemple est néanmoins intéressant parce qu'il nous apprend que ces processions qui prolongent une *Déisis* et occupent tout le premier registre d'une partie de l'église (naos ou narthex), ne représentent pas des phénomènes aussi isolés qu'on le pensait jusqu'ici.

Une troisième grande composition, dans la coupole simulée du narthex, demande à être interprétée. Dans la calotte de cette coupole, on voit se détacher sur un fond étoilé, le Christ bénissant assis sur un arc-en-ciel : une inscription le définit comme Logos-Sagesse. Ce médaillon est porté par des anges et des séraphins à six ailes. Parmi eux apparaît également le roi Salomon, un phylactère déroulé, dans la main gauche. Plus bas, sont représentés des chœurs de saints dans leurs demeures célestes et la « table immortelle » dressée par les anges au ciel. Encore plus bas, on a disposé une rangée de martyrs en prière. Ces figurations correspondent aux versets des Proverbes de Salomon qui parlent de la Sagesse qui s'est construite une maison à sept piliers, qui a égorgé ses victimes, mêlé son vin et dressé sa table (Proverbes IX, 12). Les versets 3-5 seraient également à prendre en considération : « Elle (la Sagesse) a envoyé ses servantes, elle crie sur le sommet des hauteurs de la ville : Que celui qui est stupide entre ici! Elle dit à ceux qui sont dépourvus de sens : Venez, manger de mon pain, et buvez du vin que j'ai mêlé... ». Comme l'a précisé M. Mirković, c'est du neuvième chapitre des Proverbes de Salomon que s'est inspiré Côme de Jérusalem (vers 743) en composant l'*irmos* du neuvième chant du canon que l'on chantait le Jeudi Saint (jour où l'on commémore l'établissement de l'Eucharistie) [4]. Notre image semble, en effet, suivre de très près ce chant pénétré de symbolisme eucharistique et eschatologique qui instruit le fidèle sur les conséquences de la communion; le chrétien qui a obtenu le salut par

[1] G. Millet, *Mistra...*, pl. 84.

[2] Pelekanidis, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 150-152.

[3] Je remercie ici, M^me^ N. Panselinou, qui prépare une thèse sur Saint-Pierre à Kalyvia, d'avoir eu l'amabilité de me montrer de nombreuses photographies des peintures décorant cette église.

[4] Le texte dit : « Venez, fidèles, délectons-nous à la haute intelligence de la demeure du Seigneur et de la table immortelle au lieu suprême (délectons-nous) au Logos qui s'est élevé (au ciel), instruits par le Logos que nous célébrons » (L. Mirković, *Dali se freske...*, p. 90). Voir aussi J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine*, in *Cahiers Archéologiques*, X, p. 270-277.

l'eucharistie est assuré qu'il sera introduit au Ciel par le Christ-Logos-Sagesse, qu'il résidera au tabernacle dans la maison du Père, et qu'il se délectera à la « table immortelle ».

Trois cycles importants décorent les parois du narthex, celui de l'enfance de la Vierge, celui de saint Nicolas, qui est extrêmement répandu au XIV^e^ siècle, et celui de saint Démétrios dont la présence est justifiée par le fait que l'église du monastère de Marko est placée sous le vocable de ce saint.

Avant de passer à un dernier groupe d'images, relevons une composition isolée : la *Dormition de la Vierge* (pl. 107). Au début du XIV^e^ siècle, l'iconographie de cette scène a beaucoup évolué dans les églises serbes et macédoniennes. On n'y observe pas seulement tout le développement relatif aux apôtres volant sur des nuages, dont il a été question à propos de la *Dormition* de Mateič, mais aussi quelquefois une représentation de l'*Ascension* de la Vierge figurée entre le sol et un segment du ciel. A l'intérieur de celui-ci, des portes ouvertes permettent aux anges d'accueillir Marie. Par rapport à ces *Dormitions* de Studenica, Nagoričino, Gračanica, ou Čučer, qui sont les plus directement apparentées au schéma de notre image, la *Dormition* du monastère de Marko accuse plusieurs traits originaux : 1° les anges autour du Christ qui s'étaient multipliés au cours du XIII^e^ (Sopočani, Saint-Clément d'Ohrid) et surtout au début du XIV^e^ siècle, ont complètement disparu; 2° au lieu d'encadrer la Vierge de deux côtés, tous les apôtres à l'exception de Pierre, sont groupés à droite; 3° les femmes en pleurs qui se trouvaient multipliées au XIII^e^-XIV^e^ siècle, mais reléguées au fond ou à l'extrême gauche de la composition [1], apparaissent, ici, au premier plan; 4° enfin, ce n'est pas la Vierge que l'on voit monter au ciel, mais son âme sous forme d'une petite momie ailée; 5° le ciel, lui-même est couvert d'étoiles.

Deux images du mur occidental du *naos* (au-dessus des piliers soutenant l'arc central) retiennent encore l'attention : ce sont les représentations de la *Vierge attristée* (pl. 99, $_{180}$) et du *Christ de pitié* (pl. 99, $_{181}$). Grâce aux travaux de N. P. Kondakov [2] et de G. Millet [3], on connaît l'origine palestinienne de cette image d'abord faussement attribuée à l'Occident. Comme le *Melismos* et l'*Amnos*, elle était représentée le plus souvent dans la prothèse. Plusieurs textes liturgiques, ainsi qu'un tropaire récité le Samedi Saint, sont de nature à expliquer cette image. Une prière récitée à la fin de la *Proskomidi*, où le Christ est appelé « un mort principe de vie », s'en rapproche également. Nous n'entrerons pas ici dans la description des divers prototypes connus du *Christ de pitié*, parfois accompagné de l'image de la Vierge et même de celle de saint Jean. Sur notre peinture, le Christ est figuré jusqu'à la hauteur des hanches, la tête inclinée à gauche et les bras croisés, un type qui existait déjà à Mateič et qui a été repris plus tard à Kalenič [4]. Ce qui distingue les images du Christ et de la Vierge du monastère de Marko de bien d'autres fresques contemporaines ou postérieures, est le fait qu'elles nous font penser à des icônes suspendues aux murs. Une icône de la fin du XIV^e^ siècle, actuellement aux Météores (monastère de la Transfiguration) [5] permettrait de procéder à des comparaisons de détail.

On trouve, enfin, quelques images très bizarres sur les chapiteaux des quatre piliers du *naos*. Sur les quatre côtés des deux chapiteaux, situés dans la partie ouest de l'église, apparaissent des anges volants (pl. 96); sur les chapiteaux des colonnes situées dans la partie est de l'édifice, ces anges garnissent

[1] La *Dormition* à l'église du Kral à Studenica à saint-Georges à Staro Nagoričino et à Saint-Nicolas à Čučer, montrent bien un groupe de femmes au premier plan de la composition; elles n'en demeurent pas moins très éloignées de la Vierge étendue sur son lit mortuaire (Cf. G. Millet-A. Frolow, *op. cit.*, fasc. III, pl. 63, $_{3-4}$; 99, $_{1}$; 46, $_{3}$.

[2] *Archeologičeskoe putešestvie po Sirii i Palestinje*, Saint-Pétersburg, 1904, p. 277, 59.

[3] *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris, 1916, p. 484 et suiv.

[4] Sv. Radojcic, *Kalenić*, Belgrade, 1964, pl. 59.

[5] *L'art byzantin art européen (Catal. de l'Expos. byz. d'Athènes, 1964)*, Athènes, 1964, p. 258, n° 210.

les trois côtés des chapiteaux, alors que sur leur face est (visible seulement depuis l'intérieur de l'iconostase) apparaît un démon hideux sous les traits d'un singe. Celui-ci est à moitié assis, à moitié accroupi, et tient ses jambes bien écartées. Une corde se dessine autour de son cou.

Pour expliquer ces représentations, on pourrait tenir compte d'un texte apocryphe attribué, à tort, à saint Grégoire le Théologien, qui fut illustré à l'époque post-byzantine. C'est encore à M. L. Mirković que l'on doit le rapprochement entre ce texte et la décoration des chapiteaux du monastère de Marko [1]. La position des anges qui semblent soutenir la partie supérieure des chapiteaux et par là, le poids de la coupole, de même que la corde que porte autour du cou l'un des démons (chapiteau nord-est), et qui rejoint l'ange de la face nord du même chapiteau, paraissent en accord avec la partie essentielle du Commentaire liturgique en question. Les diverses versions de celui-ci parlent de la lutte des anges et des démons pendant la liturgie, des démons expulsés par les anges, et des anges soulevant le toit de l'église pour emporter vers les cieux les prières des hommes.

Malgré la parenté très réelle qui s'établit ainsi entre les images des anges et des démons et le texte apocryphe, plusieurs particularités qui caractérisent ces représentations doivent être prises en considération avant de conclure qu'elles peuvent être expliquées par le texte cité plus haut : 1° la laideur exceptionnelle des démons-singes; 2° leur pose disgracieuse (jambes écartées); 3° le fait qu'ils sont représentés indépendamment d'une scène qui justifierait leur présence; 4° leur emplacement. Il est bien connu, que le Malin est toujours anthropomorphe à Byzance, qu'on le représente le plus souvent sous les traits gracieux d'un génie antique comme c'est le cas à Mistra, par exemple [2], qu'il n'apparaît jamais en dehors de la scène du *Jugement Dernier*, de certains miracles du Christ, des *Trois tentations dans le désert*, et des illustrations de certaines vies des saints. D'autre part, les diables grimaçants et zoomorphes des chapiteaux romans sont si nombreux, qu'il est difficile de ne pas y songer devant les étranges démons du monastère de Marko. Ceci est d'autant plus vrai que l'on figure couramment la lutte des anges et des démons sur les chapiteaux du XII^e^ et XIII^e^ siècle. Ainsi, cette lutte est représentée sur les chapiteaux de Vézelay [3], de Fidenza [4] et d'ailleurs. Sur ces exemples, les démons accusent de nombreux traits zoomorphes, mais ni leur aspect ni leur attitude ne ressemblent exactement au démon du monastère de Marko. Par contre, cette similitude est totale lorsqu'on compare notre démon-singe à celui d'un chapiteau roman de l'église Saint-Gaudens, en Haute-Garonne, où l'on voit quatre démons (à chaque angle du chapiteau) aux têtes et aux corps de singes, assis avec les jambes écartées et la corde au cou [5]. Il semble d'autant plus probable qu'une influence occidentale soit à l'origine des représentations sur les chapiteaux du monastère de Marko, que d'autres sujets figurés dans notre église et certains détails pittoresques qu'on y observe nous incitent à y penser. C'est bien le cas de la *Flagellation* dont il a déjà été question, de l'*Érection de la Croix* et du ciel représenté à plusieurs reprises comme un fond bleu parsemé d'étoiles, détail que l'on rencontre parfois dans la peinture murale byzantine des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, mais qui est beaucoup moins répandu à Byzance qu'en Italie.

[1] L. Mirković, J. Tatić, *op. cit.*, Belgrade, 1925, p. 60-61; L. Mirković, *Angeli i demoni na kapitelima u crkvi sveti Dimitrija Manastira kod Skoplje*, in *Starinar*, 1931. Résumé en allemand dans les comptes rendus du *III^e^ Congrès international des études byzantines*, Athènes, 1930, p. 383-388.

[2] G. Millet, *Mistra...*, pl. 82, 1.

[3] E. Mâle, *L'art religieux en France au XII^e^ siècle ...*, p. 368, fig. 211.

[4] Il s'agit d'un bas-relief d'Antelami qui couronne un pilier.

[5] F. Uhler, *France romane*, Paris, 1952, pl. 100.

Il nous reste à dire un mot sur les découvertes récentes que l'on doit aux travaux de conservation entrepris au monastère de Marko en 1964 et qui ont mis au jour deux portraits de donateurs, identifiés par leurs inscriptions, celui du roi Marko (pl. 108) et de son père Voukašine (1366-1372). Ces portraits doivent dater des années qui suivent immédiatement 1371 (bataille de la Maritza), lorsque Marko succéda à Voukašine et acheva probablement les derniers travaux de décoration et d'aménagement.

Le style des fresques du monastère de Marko se laisse caractériser par les traits évoqués au début de cette introduction. Mais au plaisir d'ornementer les meubles et les tissus, à la volonté de faire vibrer des rouges écarlates, à la tentation de figurer des objets à trois dimensions, s'ajoute une schématisation très nette des types et certaines exagérations qui frisent la caricature. Je crois cependant, que ces deux derniers traits sont beaucoup moins sensibles dans les parties hautes de la décoration, et je serais tentée d'affirmer avec M. Djurić, qu'il s'agit là de deux ateliers différents qui auraient décoré l'église du monastère de Marko à des époques séparées par un léger écart chronologique. Les peintres de la partie supérieure de la décoration dessinent nettement mieux, leurs figures sont plus élancées et de proportions plus harmonieuses que celles des registres inférieurs. Les artistes des zones supérieures travaillent très rapidement et par taches (pl. 101 et 102, par ex.), alors que ceux de la zone inférieure, ornementent, s'attardent aux détails et décomposent davantage le drapé. Disons encore que les peintres des zones supérieures se servent d'une technique particulière, qui consiste à indiquer la plupart des contours et les plis des draperies en blanc ou en gris clair. Un certain nombre de ces figures, telle que le Christ Logos de la coupole du narthex (pl. 103), par exemple, rappelle enfin des peintures romanes et mériterait une étude indépendante que nous nous proposons d'entreprendre ailleurs.

Le groupe de fresques publié dans cet album témoigne, comme on a pu s'en rendre compte, des principales tendances qui caractérisent la peinture murale byzantine du milieu et de la seconde moitié du XIV^e^ siècle. Certaines de ces tendances, tels que la multiplication et le développement des thèmes qui s'inspirent de la liturgie, caractérisent la peinture byzantine de l'époque dans son ensemble, et on les retrouve dans les églises contemporaines, à Mistra et au Mont-Athos. D'autres traits caractéristiques dont il a été question, appartiennent plus particulièrement aux églises de la Macédoine. On y observe un désir de se rapprocher du réel, un effort pour renouveler les anciens types en forgeant de nouveaux clichés, et un besoin d'authenticité, qui fait que les peintres s'expriment dans un langage parfaitement adapté au milieu, ou plus exactement, au public auquel ils s'adressent. Il s'agit là d'une initiative créatrice. C'est seulement lorsqu'il devient lui-même créateur, qu'un milieu socialement et intellectuellement moins actif (Macédoine) que celui dont il emprunte le langage pictural (Constantinople), entreprend d'adapter les modèles reçus à son propre goût et à ses exigences spécifiques.

RÉPERTOIRE DES MONUMENTS

LJUBOTEN (planches 1 à 5). — Église placée sous le vocable de saint Nicolas. Une inscription au-dessus de l'entrée ouest donne la date de la construction, 1337. Le nom de la donatrice — Daritza — qui y est mentionné, permet de croire que les fresques ont été exécutées la même année. La décoration est en très mauvais état de conservation, et porte les traces d'une restauration maladroite (en 1928) qui n'a qu'agravé leur état.

G. Tatić, *Arhitektonski spomenici u Srpskoj Zrnoj Gori*, in *Glasnik Skopskog Naučnog društva*, II (1927), p. 93-108; Vl. Petković, *Pregled'spomenika kros povesnicu srpskog naroda*, Belgrade, 1950 (2e édit.).

LESNOVO, Église du monastère des Saints-Archanges (planches 6 à 28). — L'église est blottie au creux d'un vallon du massif d'Ossogovo, qui se situe lui-même entre la ville de Kratovo et le village de Zletovo. L'accès en demeure difficile. La fondation de cette communauté monastique est très probablement à mettre en rapport avec l'activité de saint Gabriel de Lesnovo qui avait vécu, semble-t-il, au XIe-XIIe siècle. L'église est datée par deux inscriptions qui se trouvent au-dessus de la porte reliant le narthex au naos; elle doit être attribuée à trois époques différentes. Edifiée en 1341 par le despote Jean Oliver — un Grec d'origine, apparenté aux Cantacuzènes, qui avait épousé la veuve du roi Etienne Dečanski — elle fut encore agrandie en 1349, lorsque ce même donateur lui ajouta un narthex avec coupole du côté ouest. En 1558 un autre narthex, plus bas, lui fut encore accolé. Un manuscrit de 1342, actuellement à la Bibliothèque Nationale de Belgrade (nº 62), confirme les dates des inscriptions et le nom du donateur. Comme l'avait déjà remarqué N. L. Okunev, la peinture de l'église proprement dite et celle du narthex sont dues probablement à la même époque : 1349. Car il n'est question de la peinture que dans l'inscription grecque qui est la plus tardive (1349) alors que l'inscription slave de 1341 n'en parle pas. Une autre remarque de N. L. Okunev semble parfaitement fondée. C'est le fait qu'Oliver n'obtient le titre de despote qu'en 1346 lorsque Dušan fut proclamé tzar. Or, c'est bien ce titre que mentionne l'inscription sur le portrait d'Oliver. Les derniers travaux de nettoyage et de consolidation des fresques entrepris en 1962 ont remis à jour trois signatures — celles des peintres Sevasto, Mihailo et Marko. Une autre signature incomplète, qu'avait remarquée G. Millet (*L'ancien art serbe*, Paris, 1929, p. 31) et qui n'était plus visible dernièrement, a réapparu au cours de ce nettoyage.

J. Radonić, *O despotu Oliveru i njegovoj ženi Mariji Ani*, in *Glasnik Srpska Akademija nauka*, XCIV, 1914; L. J. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, I, 1927; N. Okunev, *Lesnovo* (« *Orient et Byzance* », IV), in *L'art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1929; J. Ivanov, *Balgarski starini iz Makedonija*, Sofia, 1931; S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Belgrade, 1955, p. 35; *Id. Likovi inspirisanih*, in *Letopis Matice Srpska*, 1960, p. 395-397.

MATEIĆ, Église conventuelle dédiée à la sainte Vierge (planches 29 à 56). — L'église est perchée sur le haut d'une colline de la Srpska Zrna Gora. La date exacte de l'édification du monastère est inconnue. Son existence est néanmoins attestée par les sources dès 1300. D'anciennes chroniques citent en effet un monastère édifié par la reine Jelena en ces lieux. Le portrait de la reine, celui du roi Dušan et de leur fils Uroš, dans la nef principale de l'église semblent indiquer qu'il s'agit bien de Mateić dans cette chronique. D'autres détails du portrait de la reine permettent une datation plus précise des peintures.

Jelena y apparaît, parée du voile blanc des veuves. La mort de Dušan étant survenue en 1355, la date de la décoration de l'église se situerait entre 1356 et 1360, ce qui concorderait également avec l'âge que le jeune Uroš (le fils de Jelena) paraît avoir sur son portrait. Une première restauration des fresques est entreprise en 1926, puis elle est partiellement reprise en 1934. En 1939, on détruit la petite chapelle (recouverte d'un toit) qui avait été construite à l'intérieur de l'église au XVIIe siècle. Enfin, d'autres travaux de restauration et de consolidation ont été entrepris en 1953 et en 1960.

N. P. Kondakov, *Makedonija, Archeologičeskoe putešestvie*. Saint-Pétersbourg, 1909, p. 199-200; G. Millet, *L'Ancien art serbe*, Paris, 1929, p. 31, 120; Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, I, 1927, p. 107, 110, 378, III, 1929, p. 147; N. Okunev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti*, in *Glasnik Skopskog naučnog društva*, 1930, p. 89-118; V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge*, vol. I, Belgrade, 1930, et II, 1934; *Avgarova legenda u freskama Matejiča*, in *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, Belgrade, 1932, p. 11-19; A. Deroko, *Matijca*, in *Starinar*, 1933-1934; D. Bošković, *Srušena je i stara kapela u Matejcu*, in *Starinar*, 1939; V. N. Lazarev, *Istorija vizantiiskoi živopisi*, Moscou, 1947, vol. I, p. 238, 376; A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna architektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Belgrade, 1953, p. 181, 188-189.

PSAČA, Église du monastère Saint-Nicolas (planches 57 à 72). — Dans les environs de Kriva Palanka. Une charte du tsar Étienne Dušan (25 mars 1358) nous apprend que le sevastocrator Vlatko avait fait don de l'église Saint-Nicolas au monastère athonite Chilandar. Mais ce document ne donne que la date de l'édification de l'église (1358); sa décoration est certainement postérieure à 1366, puisque le portrait du roi Vakašin porte une inscription dans laquelle il est appelé, non plus tzar Uroš, mais bien roi Vukašin, titre que le souverain devait garder de 1366 à 1371.

La coupole centrale a été détruite pendant l'époque de la domination turque et n'a pas été restaurée (toit en charpente), tandis que la petite coupole du narthex est conservée. Le modèle de l'église que portent les donateurs permet de distinguer les deux coupoles qui correspondaient à l'architecture initiale de l'édifice. Quant au narthex, décoré par les scènes de la vie de saint Nicolas, il ne se détache pour ainsi dire pas de la partie centrale de l'église.

St. Novaković, *Zakonski spomenici srpskih država sredjnega veka*, Belgrade, 1912, p. 435; V. Petković, *La peinture serbe...*, 1930-1934, vol. I, pl. 152; J. Popović et V. Petković, *Staro Nagoričino, Psača, Kalenić*, Belgrade, 1933 (*Monumenta serbica artis medievalis*); V. Djurić, *Nepoznati spomenici srpskog sregnjevekovnog slikarstva u Metohiji*, in *Starine Kosova i Metohije*, II-III, p. 84.

MONASTÈRE DE MARKO, Église conventuelle dédiée à saint Démétrios (planches 73 à 108). — L'église se trouve près du village de Sušica, dans les environs de Skoplje. Elle a été édifiée par le tzar Stephane Dušan en 1345. La décoration semble avoir surtout avancé dans les années 1366-1371 sous le règne du tzar Vukašin. Elle a été probablement complétée et achevée dans les années quatre-vingts du XIVe siècle, ce qui justifierait le portrait du roi Marko représenté en donateur au-dessus de l'entrée sud de l'église.

L. Mirković et G. Tatić, *Markov Manastir*, Novi Sad, 1925; L. Mirković, *Još nešto iz Markovog manastira kod Skoplja*, in *Glasnik Skopskog naučnog društva*, 1925; V. Petković, *La peinture serbe...*, vol. I 142 *b*-146 et vol. II, p. 56-57, pl. CLXIII-CLXVIII; L. Mirković, *Andjeli i demoni na kapitelima u crkvi sv. Dimitrija Markova manastira kod Skoplja*, in *Starinar*, 1931; L. Mirković, *Fresques nouvellement découvertes au monastère de Marko près de Skoplje*, in *Glasnik Skopskog naučnog društva*, XV (1933), *Skoplje*, p. 181-191 (en serbe avec un résumé en français); Radojčić, *Les fresques du Monastère de Marko et la vie de saint Basile le Nouveau* (en serbe avec résumé français), in *Zbornik radova Visantološkog Instituta*, nº 4, Belgrade, 19, p. 215-227; L. Mirković, *Peut-on interpréter les fresques du monastère de Marko par la Vie de saint Basile le Nouveau?* (en serbe avec un résumé en français) in *Starinar*, XII, Belgrade, 1961.

INDEX ICONOGRAPHIQUE

(Scènes de l'Ancien Testament; Scènes du Nouveau Testament; Représentations symboliques; Le Christ; Vie et Mort de la Vierge; Anges; Prophètes; Saints Évêques; Saints; Saintes; portraits laïques.)

Scènes de l'Ancien Testament

Arbre de Jessé : 54, 109; 55, 110.
David et la ronde des danseurs : 16, 35.
« Le glaive à deux tranchants dans leurs mains » : 23, 48.
Lutte de Jacob avec l'ange : 20, 43.
Moïse devant le buisson ardent : 21, 45.
Rachel pleure ses enfants : 91, 168.
Songe de Jacob : 20, 42.
Tabernacle : 21, 44.
Vision d'Ézéchiel : 28, 58.

Scènes du Nouveau Testament

Baptême : 100, 183.
Cène : 32, 66; 83, 156.
Chemin de Croix : 10, 22; 15, 33; 40, 82; 41, 83-84.
Communion des Apôtres : 1, 1-3; 6, 14; 7, 15; 31, 63-64; 81, 154; 82, 155.
Crucifiement : 12, 26; 13, 27; 42, 85-86; 43, 87; 87, 162.
Dérision : 15, 32.
Descente de Croix : 43, 88.
Descente aux Limbes : 90, 167.
Entrée à Jérusalem : 90, 166.
Flagellation : 97, 177.
Fuite en Égypte : 34, 69; 35, 71-72.
Guérison de l'Hydropique : 4, 9; 5, 11.
Guérison de la main sèche : 89, 164.
Guérison du Paralytique : 4, 9; 98, 179.
Guérison de la possédée : 89, 164.
Incrédulité de Thomas : 43, 88.
Jésus apparaît aux apôtres sur le lac de Tibériade : 10, 21.
Jésus apparaît aux Maries : 80, 153.
Jésus chasse les marchands du temple : 14, 31; 98, 179.
Jésus monte sur la Croix : 12, 25; 87, 162.
Jésus parmi les docteurs : 3, 7.
Jugement des grands prêtres : 49, 99; 85, 159; 92, 169; 93, 170; 94, 171.
Jugement de Pilate : 97, 176-177; 98, 178.
Massacre des Innocents : 91, 168.
Miracle de Cana : 3, 7-8.
Myrrhophores : 88, 163.
Nativité : 31, 63-64; 100, 182.
Parabole des dix Vierges : 28, 57.
Préparation de la Croix : 38, 76; 87, 162.
Présentation du Christ au temple : 89, 165.
Prière de Gethsémani : 33, 68.
Reniement de Pierre : 49, 99; 85, 159.
Résurrection de Lazare : 101, 184; 102, 186.
Retour des mages : 34, 69-70.
Samaritaine : 3, 8; 16, 34.
Thrène : 13, 28-29; 64, 125.
Trahison de Judas : 11, 23; 85, 159.
Transfiguration : 101, 185.

Représentations symboliques

Le Christ œil qui veille : 19, 41.
Divine liturgie : 11, 24; 73, 140; 77, 147-148; 78, 149-150; 80, 152.
Enseignement de saint Jean Chrysostome : 18, 38.
Enseignement de saint Basile : 18, 39; 19, 40.
Grande Entrée : voir Divine liturgie.
Melismos : 2, 4.
Vision de saint Pierre d'Alexandrie : 30, 61-62.

Le Christ

Le Christ bénissant : 103, 187.
Le Christ en buste : 59, 116.
Le Christ grand prêtre : 6, 13.
Le Christ œil qui veille : 19, 41.
Le Christ de pitié : 99, 181.
Le Christ Roi : 94, 172.
Pantocrator : 11, 24; 26, 54.

Vie et mort de la Vierge

Acathiste : 33, 67; 46, 94; 47, 95-96; 48, 97; 49, 99; 80, 153; 81, 154; 82, 155; 83, 156-157; 84, 158-159; 86, 160-161; 87, 162.
Adieux de la Vierge : 49, 100.
Annonciation au puits : 36, 74.
Dormition de la Vierge : 49, 100; 50, 101; 51, 102-103; 52, 104-145; 54, 108; 70, 134; 107, 193.
Enterrement de la Vierge : 5, 12; 49, 100; 53, 106.
Nativité : 31, 63-64.
Présentation de la Vierge au Temple : 36, 72.
Reproches de Joseph : 31, 63; 37, 75.
La Vierge confiée à Joseph : 36, 74.
Zacharie prie devant les bâtons des prétendants : 36, 74.

Anges — Archanges

Anges : 26, 54; 30, 61; 96, 174-175.
Miracles de l'Archange Michel : 7, 16; 8, 17-19; 17, 36-37.
Synaxe des Archanges : 48, 97.

Prophètes

Daniel : 75, 143.
Élie : 76, 146.
Moïse : 75, 144.
Prophètes : 26, 54.
Zacharie : 76, 145.

Saints Évêques — Saints — Saintes

Anne et Joachim : 19, 41.
L'Archevêque de Zletovo : 23, 49.
Les quarante martyrs : 27, 55-56.
Saint Achillée : 62, 122.
Saint Arétas : 71, 136.
Saint Basile : 58, 114.
Saint Damien : 69, 132.
Saint Éphrem de Syrie : 71, 137.
Saint Eutime (Evtimije) : 63, 123.
Saint Grégoire de Nysse : 58, 115.
Saint Jean Damascène : 19, 41.
Saint Jean-Baptiste : 74, 141-142.
Saint Joachim Sarandaparski : 69, 133.
Saint Mercurios : 72, 138.
Saints militaires : 39, 79; 68, 131.
Saint Nicolas : 63, 124.
Saint Patapios : 37, 76.
Saint Paul : 39, 79; 72, 139.
Saint Pierre : 39, 79-80; 70, 135.
Saint Spiridon : 59, 117.
Saint Théodore Studite : 19-41.
Saints Évêques dans l'abside : 29, 59-60; 57, 113-113.

Portraits laïques

L'empereur Constantin : 65, 127; 66, 128.
Le roi Dušan : 48, 97-98.
Le tzar Étienne Dušan et la tzarine Hélène : 24, 50; 25, 51-52; 26, 53.
Le roi Marko : 108, 195.
Arbre généalogique des Njemanides : 56, 111.
Le despote Oliver : 14, 30.
Le despote Oliver et son épouse : 26, 53.
La donatrice Ozra : 61, 121.
Les donateurs Paskač et Vlatko : 60, 118-119.
Le roi Uroš : 65, 127; 66, 129.
Le sevastocratorissa Vladislava : 60, 118; 61, 120.
Le roi Vukašin : 65, 127; 66, 130; 108, 195.

TABLE DES PLANCHES

Planche 1 – 1. Ljuboten, abside. Communion des Apôtres.
2. Ljuboten, abside. Communion des Apôtres.
3. Ljuboten, abside. Communion des Apôtres, détail.

Planche 2 – 4. Ljuboten, Prothésis, Melismos.
5. Ljuboten, Prothésis. Christ Emmanuel; Melismos.
6. Ljuboten, Diaconicon. Kéramion. Vierge orante; deux saints diacres : Issavr et Vikentije.

Planche 3 – 7. Ljuboten, naos, mur nord. Le Christ parmi les docteurs. Miracle de Cana.
8. Ljuboten, naos, mur nord. Miracle de Cana; Samaritaine.

Planche 4 – 9. Ljuboten, mur nord. Samaritaine, Guérison du Paralytique; Guérison de l'Hydropique.
10. Ljuboten, mur nord. Guérison de l'Hydropique, scène inconnue.

Planche 5 – 11. Ljuboten, mur nord. Détail de l'image précédente.
12. Ljuboten, mur occidental. Enterrement de la Vierge et Ascension.

Planche 6 – 13. Lesnovo, abside. Le Christ grand prêtre.
14. Lesnovo, abside. Communion des Apôtres.

Planche 7 – 15. Lesnovo, abside. Communion des Apôtres, détail.
16. Lesnovo, abside. Miracles de l'Archange : guérison des sept lépreux.

Planche 8 – 17. Lesnovo, naos, mur sud. L'archange Michel détruit la flotte des Sarrasins.
18. Lesnovo, naos, mur sud. L'archange Michel détruit la flotte des Sarrasins, détail.

Planche 9 – 19. Lesnovo, naos, mur nord. Le riche et le lépreux.
20. Lesnovo, naos, mur sud. Saint moine.

Planche 10 – 21. Lesnovo, naos, mur sud. Jésus apparaît aux apôtres sur le lac de Tibériade.
22. Lesnovo, naos, mur nord. Chemin de croix.

Planche 11 – 23. Lesnovo, naos, mur sud. Trahison de Judas.
24. Lesnovo, naos, coupole centrale. Pantocrator, Divine liturgie.

Planche 12 – 25. Lesnovo, naos, mur nord. Jésus monte sur la croix.
26. Lesnovo, naos, mur nord. Crucifiement.

Planche 13 – 27. Lesnovo, naos, mur nord. Crucifiement, détail : le partage des vêtements.
28. Lesnovo, naos, mur nord. Thrène.
29. Lesnovo, naos, mur nord. Thrène, détail.

Planche 14 – 30. Lesnovo, naos, mur nord. Le despote Oliver.
31. Lesnovo, naos, mur ouest. Jésus chasse les marchands du temple.

Planche 15 – 32. Lesnovo, naos, mur ouest. Dérision.
33. Lesnovo, naos, mur ouest. Chemin de croix.

Planche 16 – 34. Lesnovo, naos, mur ouest. Jésus et la Samaritaine.
35. Lesnovo, narthex, mur est. David et la ronde des danseurs.

Planche 17 – 36. Lesnovo, naos, mur ouest. L'Archange guérit le moine possédé.
37. Lesnovo, naos, mur ouest. L'Archange guérit le moine possédé, détail.

Planche 18 – 38. Lesnovo, naos, mur ouest. Enseignement de saint Jean Chrysostome.
39. Lesnovo, narthex, pendentif. Enseignement de saint Basile.

Planche 19 – 40. Lesnovo, narthex, pendentif. Enseignement de saint Basile, détail.
41. Lesnovo, narthex, mur est. Anne et Joachim; le Christ Œil qui veille; l'Archange Michel en cavalier embrasé; saint Théodore Studite; saint Jean Damascène.

Planche 20 – 42. Lesnovo, narthex, mur est. Songe de Jacob.
43. Lesnovo, narthex, mur est. Lutte de Jacob avec l'ange.

Planche 21 – 44. Lesnovo, narthex, mur est. Tabernacle.
45. Lesnovo, narthex, mur est. Moïse devant le buisson ardent.

Planche 22 – 46. Lesnovo, narthex, voûte. Le Christ dans sa gloire : « Le soleil, la lune, les étoiles louent le Seigneur ».
47. Lesnovo, narthex, voûte. Détail de l'image précédente : signes du zodiaque.

Planche 23 – 48. Lesnovo, narthex, mur est. « Le glaive à deux tranchants dans leurs mains. »
49. Lesnovo, narthex, mur est. L'Archevêque de Zlétovo.

Planche 24 – 50. Lesnovo, narthex, mur nord. Le tzar Étienne Dušan et la tzarine Hélène.

Planche 25 – 51. Lesnovo, narthex, mur nord. La tzarine Hélène.
52. Lesnovo, narthex, mur nord. Le tzar Étienne Dušan.

Planche 26 – 53. Lesnovo, narthex, mur nord. Le couple royal, le despote Oliver et son épouse.
54. Lesnovo, narthex, coupole. Pantocrator, anges, prophètes.

Planche 27 – 55. Lesnovo, narthex, mur ouest. Les quarante martyrs.
56. Lesnovo, narthex, mur ouest. Les quarante martyrs.

Planche 28 – 57. Lesnovo, narthex, voûte. Parabole des dix Vierges.
58. Lesnovo, narthex, voûte. Vision d'Ézéchiel.

Planche 29 – 59. Mateić, abside. Saint évêque.
60. Mateić, abside. Saint évêque.

Planche 30 – 61. Mateić, abside. Vision de saint Pierre d'Alexandrie. Détail : le Christ et un ange.
62. Mateić, abside. Vision de saint Pierre d'Alexandrie. Détail : saint Pierre d'Alexandrie.

Planche 31 – 63. Mateić, abside. Communion des Apôtres; Reproches de Joseph; Nativité avec annonce aux bergers.
64. Mateić, abside. Communion des Apôtres; Nativité avec arrivée des mages.

Planche 32 – 65. Mateić, sanctuaire. Six saints diacres.
66. Mateić, sanctuaire, mur nord. Cène.

Planche 33 – 67. Mateić, sanctuaire, mur nord. Acathiste : deux scènes de l'Annonciation, Annonciation au puits, Conception virginale de Marie.
68. Mateić, sanctuaire, mur sud. Prière de Gethsémani.

Planche 34 – 69. Mateić, sanctuaire, mur sud. Retour des mages; Fuite en Égypte; saints diacres.
70. Mateić, sanctuaire, mur sud. Retour des mages, détail.

Planche 35 – 71. Mateić, sanctuaire, mur sud. Fuite en Égypte. Détail : la chute des idoles.
72. Mateić, sanctuaire, mur sud. Fuite en Égypte. Détail : la personnification de l'Égypte.

Planche 36 – 73. Mateić, Prothesis, mur sud. Présentation de la Vierge au Temple.
74. Mateić, Prothesis, mur occidental. Zacharie prie devant les bâtons des prétendants : la Vierge confiée à Joseph; Annonciation au puits.

Planche 37 – 75. Mateić, Prothesis, mur nord. Reproches de Joseph.
76. Mateić, Prothesis, mur est. Saint Patapios.

Planche 38 – 77. Mateić, naos, mur nord. Martyre de saint Barthélemy.
78. Mateić, naos, mur nord. Préparation de la croix.

Planche 39 – 79. Mateić, naos, mur sud. Scènes de la Passion; scènes de la vie des Apôtres; saints militaires, saint Pierre et saint Paul.
80. Mateić, naos, mur nord. Saint militaire et saint Pierre.

Planche 40 – 81. Mateić, naos, mur nord. Jugement de saint Pierre et de saint Paul.
82. Mateić, naos, mur nord. Chemin de croix.

Planche 41 – 83. Mateić, naos, mur nord. Chemin de croix.
84. Mateić, mur nord. Chemin de croix. Détail : Simon de Cirène porte la croix.

Planche 42 – 85. Mateić, partie nord de l'église. Crucifiement.
86. Mateić, mur sud. Crucifiement. Détail : le Christ avec le porte-lance et le centurion.

Planche 43 – 87. Mateić, mur sud. Crucifiement. Détail : le mauvais Larron.
88. Mateić, pilier nord-est. Incrédulité de Thomas; Descente de Croix.

Planche 44 – 89. Mateić, pilier nord-ouest. Concile de Nicée.
90. Mateić, pilier nord-est. Un concile œcuménique. Groupe d'orthodoxes et d'hérétiques.

Planche 45 – 91. Mateić, pilier sud-ouest. Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste.
92. Mateić, pilier sud-est. Scènes de la légende d'Abgar.

Planche 46 – 93. Mateić, milier sud-ouest. Saint Anne avec la petite Marie.
94. Mateić, mur sud. Christ enseignant entouré de scènes de la Passion et de l'hymne Acathiste.

Planche 47 – 95. Mateić, mur sud. Acathiste (ikos 10).
96. Mateić, mur sud, Acathiste (kondakion 12).

Planche 48 – 97. Mateić, mur sud. Scènes de la Passion, Acathiste, le roi Dušan, Synaxe des Archanges.
98. Mateić, mur sud. Portrait du roi Dušan.

Planche 49 – 99. Mateić, mur sud. Reniement de Pierre; Jugement des Grands Prêtres; Acathiste.
100. Mateić, mur occidental. Adieux de la Vierge; Dormition avec Ascension; Enterrement de la Vierge.

Planche 50 – 101. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : un groupe d'Apôtres.

Planche 51 – 102. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : Apôtre et ange dans un nuage.
103. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : Apôtre et ange dans un nuage.

Planche 52 – 104. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : saint Pierre.
105. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : le Christ avec l'âme de la Vierge.

Planche 53 – 106. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : enterrement de la Vierge.
107. Mateić, mur occidental. Rencontre de saint Antoine et de saint Macaire.

Planche 54 – 108. Mateić, mur occidental. Dormition. Détail : les Femmes pleurant.
109. Mateić, narthex, mur occidental. Arbre de Jessé. Détail : Jessé.

Planche 55 – 110. Mateić, narthex, mur occidental. Arbre de Jessé.

Planche 56 – 111. Mateić, narthex, mur occidental. Généalogie des Njemanides.

Planche 57 – 112. Psača, abside. Saints Évêques (détail).
113. Psača, abside. Saints Évêques (détail).

Planche 58 – 114. Psača, mur est, partie sud. Saint Basile.
115. Psača, mur est, partie sud. Saint Grégoire de Nysse.

Planche 59 – 116. Psača, niche du mur est, partie nord. Le Christ.
117. Psača, mur est, partie sud. Saint Spiridon.

Planche 60 – 118. Psača, mur sud. Portrait familial des donateurs : Paskać, Vlatko, Vladislava, Stéphane.
119. Psača, mur sud. Détail de l'image précédente : le prince Paskać et le prince Vlatko.

Planche 61 – 120. Psača, mur sud. Détail du portrait familial des donateurs : la Sevastocratorissa Vladislava et son fils Stéphane.
121. Psača, mur sud. Portrait familial : la donatrice Ozra.

Planche 62 – 122. Psača, mur sud. Saint Achillée.

Planche 63 – 123. Psača, mur sud. Saint Evtimije.
124. Psača, mur sud. Saint Nicolas.

Planche 64 – 125. Psača, mur sud. Thrène.
126. Psača, mur sud. Légende de saint Nicolas : les trois princes en prison; saint Nicolas arrête le glaive du bourreau.

Planche 65 – 127. Psača, mur nord. L'empereur Constantin, le roi Uroš et le roi Vukašin.

Planche 66 – 128. Psača, mur nord. L'empereur Constantin, détail.

Planche 67 – 129. Psača, mur nord. Le roi Uroš (détail).
130. Psača, mur nord. Le roi Vukašin (détail).

Planche 68 – 131. Psača, mur nord. Saints militaires.

Planche 69 – 132. Psača, mur ouest. Saint Damien.
133. Psača, pilastre sud-ouest. Saint Joachim Sarandaporski.

Planche 70 – 134. Psača, mur ouest. Dormition de la Vierge.
135. Psača, pilastre nord-ouest. Saint Pierre.

Planche 71 – 136. Psača, pilastre sud-ouest. Saint Ephrem de Syrie.
137. Psača, pilastre nord-ouest. Saint Arétas.

Planche 72 – 138. Psača, pilastre nord-est. Saint Mercurios.
139. Psača, pilier sud-est. Saint Paul.

Planche 73 – 140. Monastère de Marko, coupole centrale. Pantocrator, Anges, prophètes.

Planche 74 – 141. Monastère de Marko, tambour de la coupole centrale. Saint Jean-Baptiste.
142. Monastère de Marko, tambour de la coupole centrale. Détail de l'image précédente.

Planche 75 – 143. Monastère de Marko, tambour de la coupole centrale. Le prophète Moïse.
144. Monastère de Marko, tambour de la coupole centrale. Le prophète Daniel.

Planche 76 – 145. Monastère de Marko, tambour de la coupole centrale. Le prophète Élie.
146. Monastère de Marko, tambour de la coupole centrale. Le prophète Zacharie.

Planche 77 – 147. Monastère de Marko, chœur, mur est de l'iconostase. Grande Entrée, détail.
148. Monastère de Marko, chœur, niche du mur est, Grande Entrée, détail : saints, évêques et anges.

Planche 78 – 149. Monastère de Marko, abside. Grande entrée, détail.
150. Monastère de Marko, abside. Grande entrée, détail.

Planche 79 – 151. Monastère de Marko, mur est. Saints diacres.

Planche 80 – 152. Monastère de Marko, mur est. Grande entrée, détail.
153. Monastère de Marko, sanctuaire, mur Est. Jésus apparaît aux Maries; hymne Acathiste (ikos 12).

Planche 81 – 154. Monastère de Marko, abside. Communion des Apôtres; hymne Acathiste (kondakion 12).

Planche 82 – 155. Monastère de Marko, abside. Communion des Apôtres; hymne Acathiste (ikos 1).

Planche 83 – 156. Monastère de Marko, abside. Cène; hymne Acathiste (kondakion 1).
157. Monastère de Marko, diakonikon. Hymne Acathiste (ikos 2).

Planche 84 – 158. Monastère de Marko, diakonikon. Hymne Acathiste (kondakion 2).

Planche 85 – 159. Monastère de Marko, naos, mur sud. Trahison de Judas; Jugement d'Anne; Reniement de Pierre; hymne Acathiste (ikos 5, kondakion 4, ikos 5, kondakion 5).

Planche 86 – 160. Monastère de Marko, naos, mur sud. Hymne Acathiste (kondakion 6, ikos 7, kondakion 7); personnages royaux.
161. Monastère de Marko, naos, mur nord. Hymne Acathiste (ikos 8, kondakion 8).

Planche 87 – 162. Monastère de Marko, naos, mur nord. Préparation de la croix; Mise en croix; Crucifiement; hymne Acathiste (kondakion 9, ikos 10, kondakion 10).

Planche 88 – 163. Monastère de Marko, naos, mur nord. Myrrhophores.

Planche 89 – 164. Monastère de Marko, naos, mur nord. Guérison de la main sèche; Guérison de la possédée.
165. Monastère de Marko, naos, mur sud. Présentation du Christ au Temple.

Planche 90 – 166. Monastère de Marko, naos, mur sud. Entrée à Jérusalem.
167. Monastère de Marko, naos, mur nord. Descente aux Limbes, détail : le Christ.

TABLE DES PLANCHES

Planche 91 – 168. Monastère de Marko, naos, mur Sud. Massacre des Innocents; Rachel pleure ses enfants.

Planche 92 – 169. Monastère de Marko, naos, mur sud. Jugement d'Anne.

Planche 93 – 170. Monastère de Marko, naos, mur sud. Jugement d'Anne, détail.

Planche 94 – 171. Monastère de Marko, naos, mur sud. Jugement de Caïphe.
172. Monastère de Marko, naos, mur nord. Le Christ-Roi; la Vierge-Reine; des rois vétérotestamentaires.

Planche 95 – 173. Monastère de Marko, naos, vue sur l'intérieur; colonne, pilier, murs nord et ouest.

Planche 96 – 174. Monastère de Marko, naos, chapiteau nord-ouest. Ange.
175. Monastère de Marko, naos, chapiteau nord-ouest. Ange.

Planche 97 – 176. Monastère de Marko, naos, mur occidental. Jugement de Pilate.
177. Monastère de Marko, naos, mur occidental. Jugement de Pilate. Flagellation.

Planche 98 – 178. Monastère de Marko, naos, mur occidental. Pilate se lave les mains.
179. Monastère de Marko, naos, mur occidental. Jésus chasse les marchands du temple; Guérison du paralytique.

Planche 99 – 180. Monastère de Marko, naos, mur occidental. La Vierge attristée.
181. Monastère de Marko, naos, mur occidental. Le Christ dit «de pitié».

Planche 100 – 182. Monastère de Marko, naos, voûte orientale. Nativité.
183. Monastère de Marko, naos, voûte orientale. Baptême.

Planche 101 – 184. Monastère de Marko, naos, voûte occidentale. Résurrection de Lazare.
185. Monastère de Marko, naos, voûte occidentale. Transfiguration.

Planche 102 – 186. Monastère de Marko, naos, voûte occidentale. Résurrection de Lazare, détail.

Planche 103 – 187. Monastère de Marko, narthex, coupole. Christ bénis-ant entouré des puissances célestes, des justes et des martyrs.

Planche 104 – 188. Monastère de Marko, narthex, coupole. Détail de l'image précédente : la table dressée au ciel et les martyrs en prière.

Planche 105 – 189. Monastère de Marko, narthex, mur sud. Naissance de saint Nicolas; saint Nicolas à l'école.
190. Monastère de Marko, narthex, mur nord. Saint Nicolas sauve trois innocents.

Planche 106 – 191. Monastère de Marko, narthex, mur ouest. Dormition de saint Nicolas, détail.
192. Monastère de Marko, narthex, mur ouest. Dormition de saint Nicolas, détail.

Planche 107 – 193. Monastère de Marko, narthex, mur occidental. Dormition de la Vierge.

Planche 108 – 194. Monastère de Marko, narthex, mur occidental. Personnages royaux anonymes.
195. Monastère de Marko. Entrée sud de l'église. Le roi Marko et son père Vukašin.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE VII

INTRODUCTION IX

RÉPERTOIRE DES MONUMENTS XXXIII

INDEX ICONOGRAPHIQUE XXXV

TABLE DES PLANCHES XXXVII

IMPRIMERIE NATIONALE

66 9902 0 95 0536

1. — Abside. Communion des apôtres.

2. — Abside. Communion des apôtres.

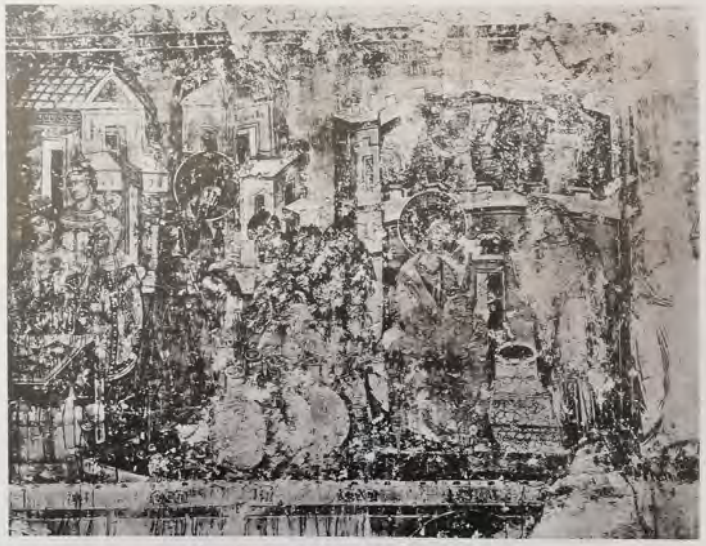
3. — Abside. Communion des apôtres, détail.

6. — Diaconicon. Kéramion. Vierge orante; deux saints diacres : Issavr et Vikentije

5. — Prothésis. Christ Emmanuel; Melismos.

4. — Prothésis. Melismos.

7. — Naos, mur Nord. Le Christ parmi les docteurs; Miracle de Cana.

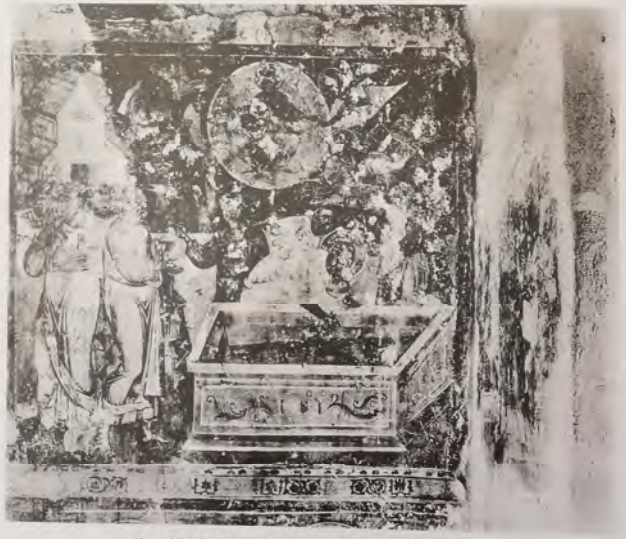


8. — Naos, mur Nord. Miracle de Cana: Samaritaine

9. — Mur Nord. Samaritaine; Guérison du Paralytique; Guérison de l'Hydropique.

10. — Mur Nord. Guérison de l'Hydropique, scène inconnue.

11. — Mur Nord. Détail de l'image précédente.



12. — Mur Occidental. Enterrement de la Vierge et Ascension.

13. — Abside. Le Christ grand prêtre.

14. — Abside. Communion des apôtres.

15. — Abside. Communion des apôtres, détail.

16. — Abside. Miracles de l'Archange : guérison des sept lépreux.

17. — Naos, mur Sud. L'archange Michel détruit la flotte des Sarrasins.

18. — Naos, mur Sud. L'archange Michel détruit la flotte des Sarrasins, détail.

20. — Naos, mur Sud. Saint moine.

19. — Naos, mur Nord. Le riche et le lépreux.

21. — Naos, mur Sud. Jésus apparaît aux apôtres sur le lac de Tibériade.

22. — Naos, mur Nord. Chemin de croix.

24. — Naos, coupole centrale. Pantocrator, Divine liturgie.

23. — Naos, mur Sud. Trahison de Judas.

26. — Naos, mur Nord. Crucifiement.

25. — Naos, mur Nord. Jésus monte sur la croix.

27. — Naos, mur Nord. Crucifiement, détail : le partage des vêtements.

28. — Naos, mur Nord. Thrène.

29. — Naos, mur Nord. Thrène, détail.

30. — Naos, mur Nord. Le despote Oliver.

31. — Naos, mur Ouest. Jésus chasse les marchands du temple.

33. — Naos, mur Ouest. Chemin de croix.

32. — Naos, mur Ouest. Dérision.

35. — Narthex, mur Est. David et la ronde des danseurs.

34. — Naos, mur Ouest. Jésus et la Samaritaine.

36. — Naos, mur Ouest. L'Archange guérit le moine possédé.

37. — Naos, mur Ouest. L'Archange guérit le moine possédé, détail.

38. — Naos, mur Ouest. Enseignement de saint Jean Chrysostome.

39. — Narthex, pendentif. Enseignement de saint Basile.

41. — Narthex, mur Est. Anne et Joachim; le Christ œil qui veille; l'Archange Michel en cavalier embrasé; saint Théodore Studite; saint Jean Damascène.

43. — Narthex, pendentif. Enseignement de saint Basile, détail.

42. — Narthex, mur Est. Songe de Jacob.

43. — Narthex, mur Est. Lutte de Jacob avec l'ange.

44. — Narthex, mur Est. Tabernacle.

45. — Narthex, mur Est. Moïse devant le buisson ardent.

46. — Narthex, voûte. Le Christ dans sa gloire : « Le soleil, la lune, les étoiles louent le Seigneur ».

47. — Narthex, voûte. Détail de l'image précédente : signes du zodiaque.

48. — Narthex, mur Est. « Le glaive à deux tranchants dans leurs mains. »

49. — Narthex, mur Est. L'Archevêque de Zlétovo.

50. — Narthex, mur Nord. Le tzar Étienne Dusan et la tzarine Hélène.

52. — Narthex, mur Nord. Le tzar Étienne Dusan.

51. — Narthex, mur Nord. La tzarine Hélène.

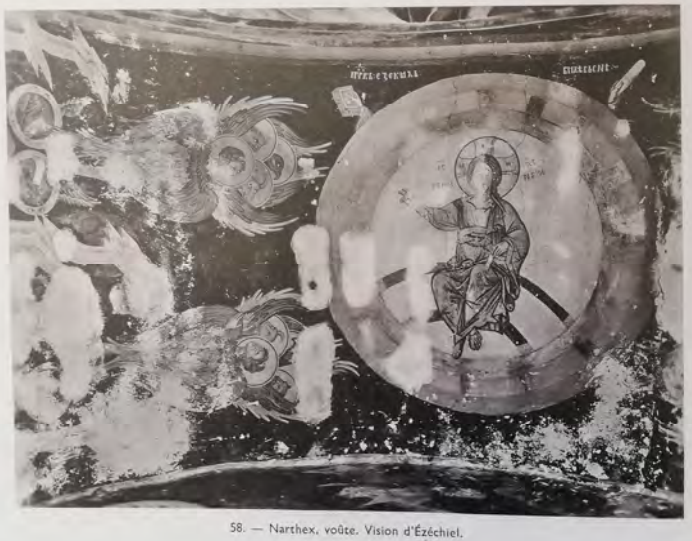
54. — Narthex, coupole. Pantocrator, anges, prophètes.

53. — Narthex, mur Nord. Le couple royal, le despote Oliver et son épouse.

56. — Narthex, mur Ouest. Les quarante martyrs.

55. — Narthex, mur Ouest. Les quarante martyrs.

57. — Narthex, voûte. Parabole des dix Vierges.



58. — Narthex, voûte. Vision d'Ézéchiel.

60. — Abside. Saint évêque.

59. — Abside. Saint évêque.

62. — Abside. Vision de saint Pierre d'Alexandrie. Détail : saint Pierre d'Alexandrie.

61. — Abside. Vision de saint Pierre d'Alexandrie. Détail : le Christ et un ange.

64. — Abside. Communion des Apôtres; Nativité avec arrivée des mages.

63. — Abside. Communion des Apôtres; Reproches de Joseph; Nativité avec annonce aux bergers

65. — Sanctuaire. Six saints diacres.

66. — Sanctuaire, mur Nord. Cène.

67. — Sanctuaire, mur Nord. Acathiste : deux scènes de l'Annonciation, Annonciation au puits, Conception virginale de Marie.

68. — Sanctuaire, mur Sud. Prière de Gethsémani.

69. — Sanctuaire, mur Sud. Retour des mages; Fuite en Égypte; saints diacres.

70. — Sanctuaire, mur Sud. Retour des mages, détail.

71. — Sanctuaire, mur Sud. Fuite en Égypte. Détail : la chute des idoles.

72. — Sanctuaire, mur sud. Fuite en Égypte. Détail : la personnification de l'Égypte.

73. — Prothesis, mur Sud. Présentation de la Vierge au Temple.

74. — Prothesis, mur Occidental. Zacharie prie devant les bâtons des prétendants : la Vierge confiée à Joseph; Annonciation au puits.

76. — Prothesis, mur Est. Saint Pataplos.

75. — Prothesis, mur Nord. Reproches de Joseph.

77. — Naos, mur Nord. Martyre de saint Barthélemy.

78. — Naos, mur Nord. Préparation de la croix.

79. — Naos, mur Sud. Scènes de la Passion; scènes de la vie des Apôtres; saints militaires, saint Pierre et saint Paul.

80. — Naos, mur Nord. Saint militaire et saint Pierre.

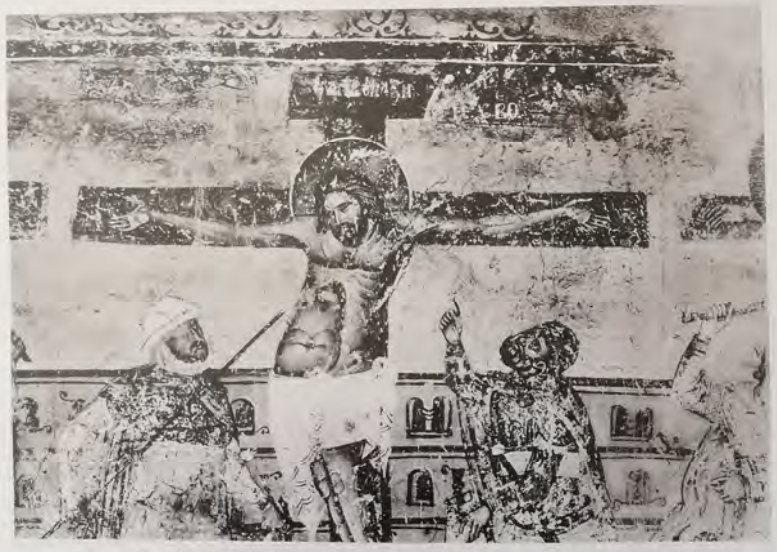
81. — Naos, mur Nord. Jugement de saint Pierre et saint Paul.

82. — Naos, mur Nord. Chemin de croix.

84. — Mur Nord. Chemin de croix. Détail : Simon de Cyrène porte la croix.

83. — Naos, mur Nord. Chemin de croix.

85. — Partie Nord de l'église. Crucifiement.



86. — Mur Sud. Crucifiement. Détail : le Christ avec le porte-lance et le centurion.

88. — Pilier Nord-Est. Incrédulité de Thomas; Descente de croix.

87. — Mur Sud. Crucifiement. Détail : le mauvais Larron.

90. — Pilier Nord-Est. Un concile œcuménique. Groupe d'orthodoxes et d'hérétiques.

89. — Pilier Nord-Ouest. Concile de Nicée.

92. — Pilier Sud-Est. Scènes de la légende d'Abgar.

91. — Pilier Sud-Ouest. Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste.

94. — Mur Sud. Christ enseignant entouré de scènes de la Passion et de l'Hymne Acathiste.

93. — Pilier Sud-Ouest. Sainte Anne avec la petite Marie.

96. — Mur Sud. Acathiste (Kondakion 12).

95. — Mur Sud. Acathiste (Ikos 10).

98. — Mur Sud. Portrait du roi Dusan.

97. — Mur Sud. Scènes de la Passion, Acathiste, le roi Dusan, Synaxe des Archanges.

99. — Mur Sud. Reniement de Pierre; Jugement des Grands Prêtres; Acathiste.

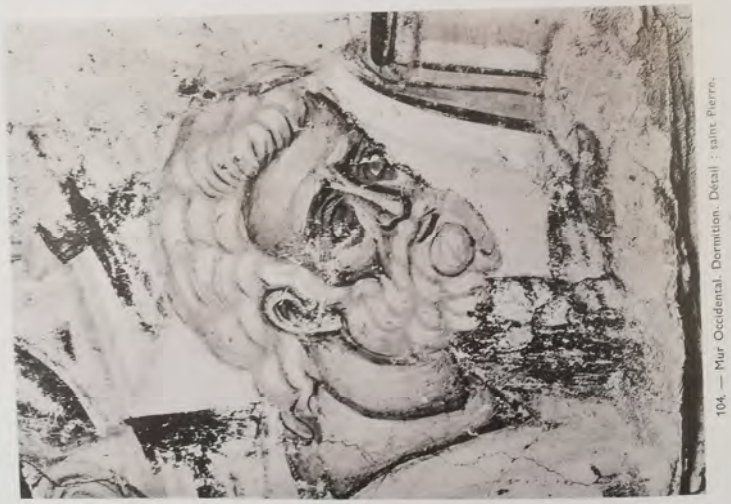
100. — Mur Occidental. Adieux de la Vierge; Dormition avec Ascension; Enterrement de la Vierge.

101. — Mur Occidental. Dormition. Détail : un groupe d'apôtres.

103. — Mur Occidental. Dormition. Détail : apôtre et ange dans un nuage.

102. — Mur Occidental. Dormition. Détail : apôtre et ange dans un nuage.

105. — Mur Occidental. Dormition. Détail : le Christ avec l'âme de la Vierge.



104. — Mur Occidental. Dormition. Détail : saint Pierre.

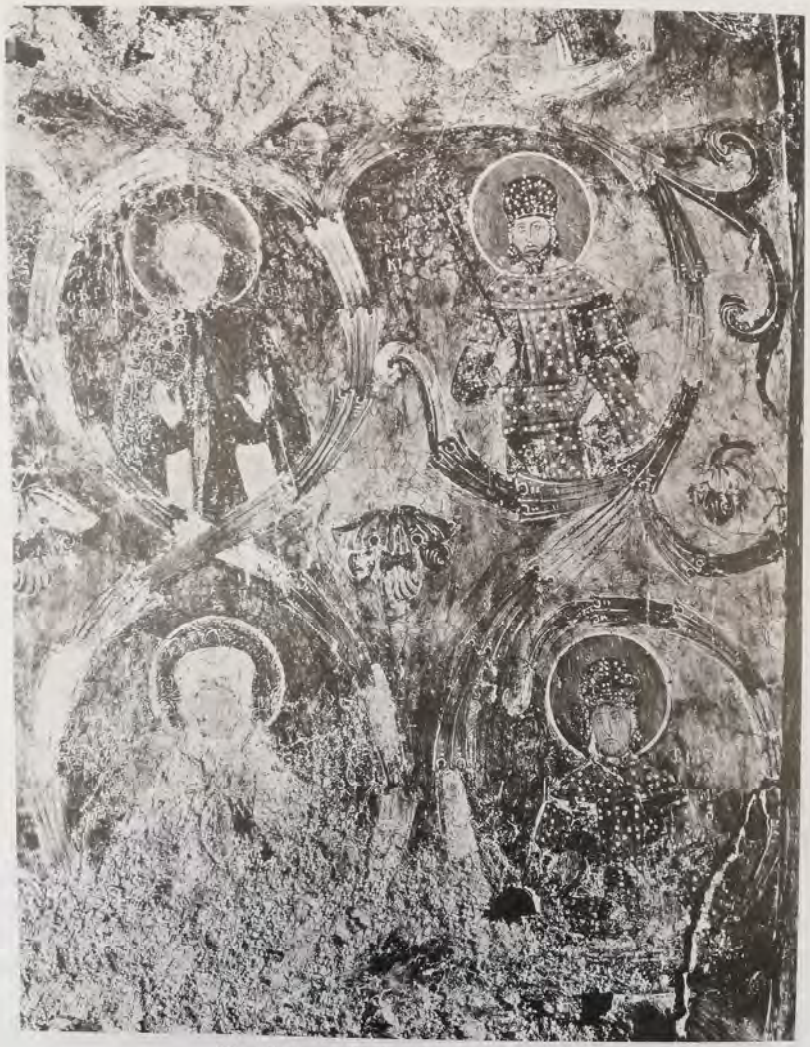
107. — Mur Occidental. Rencontre de saint Antoine et de saint Macaire.

106. — Mur Occidental. Dormition. Détail : enterrement de la Vierge.

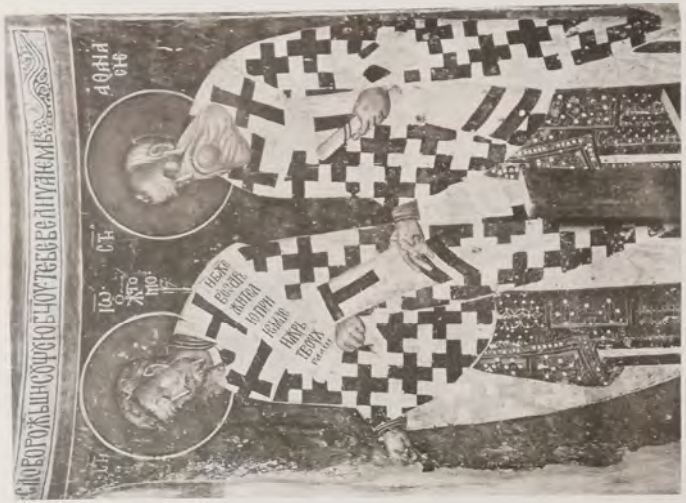
108. — Mur Occidental. Dormition. Détail : les Femmes pleurant.

109. — Narthex, mur Occidental. Arbre de Jessé. Détail : Jessé.

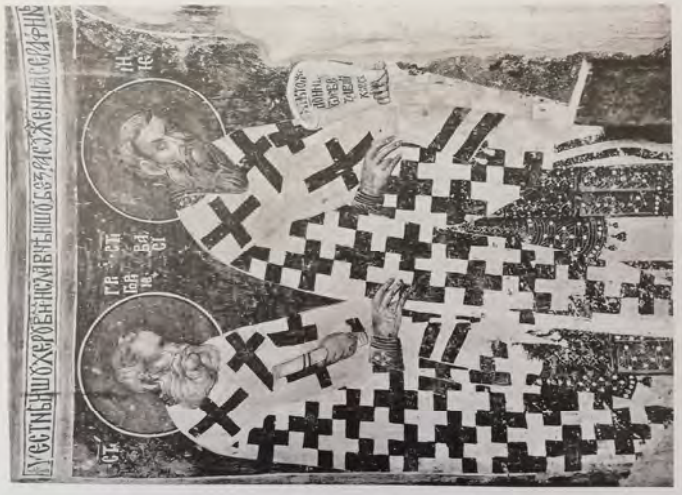
110. — Narthex, mur Occidental. Arbre de Jessé.



111. — Narthex, mur Occidental. Généalogie des Njemanides.



113. — Abside. Saints Évêques (détail).



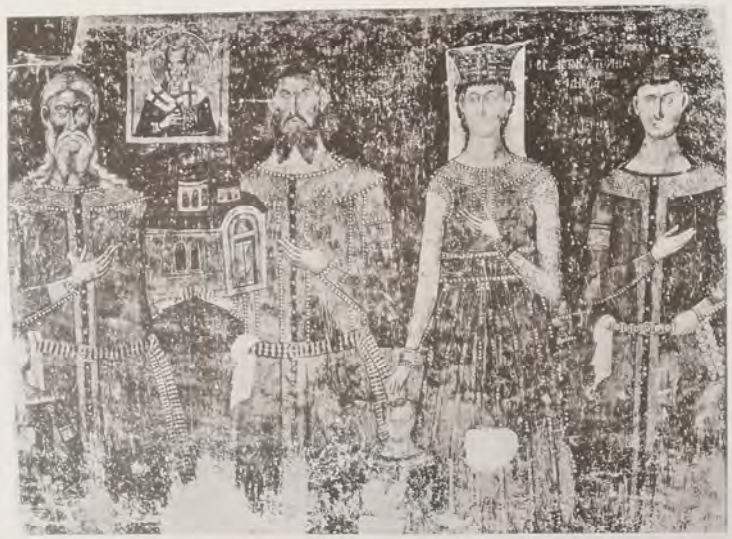
112. — Abside. Saints Évêques (détail).

114. — Mur Est, partie Sud. Saint Basile.

115. — Mur Est, partie Sud. Saint Grégoire de Nysse.

116. — Niche du mur Est, partie Nord. Le Christ.

117. — Mur Est, partie Sud. Saint Spiridon.

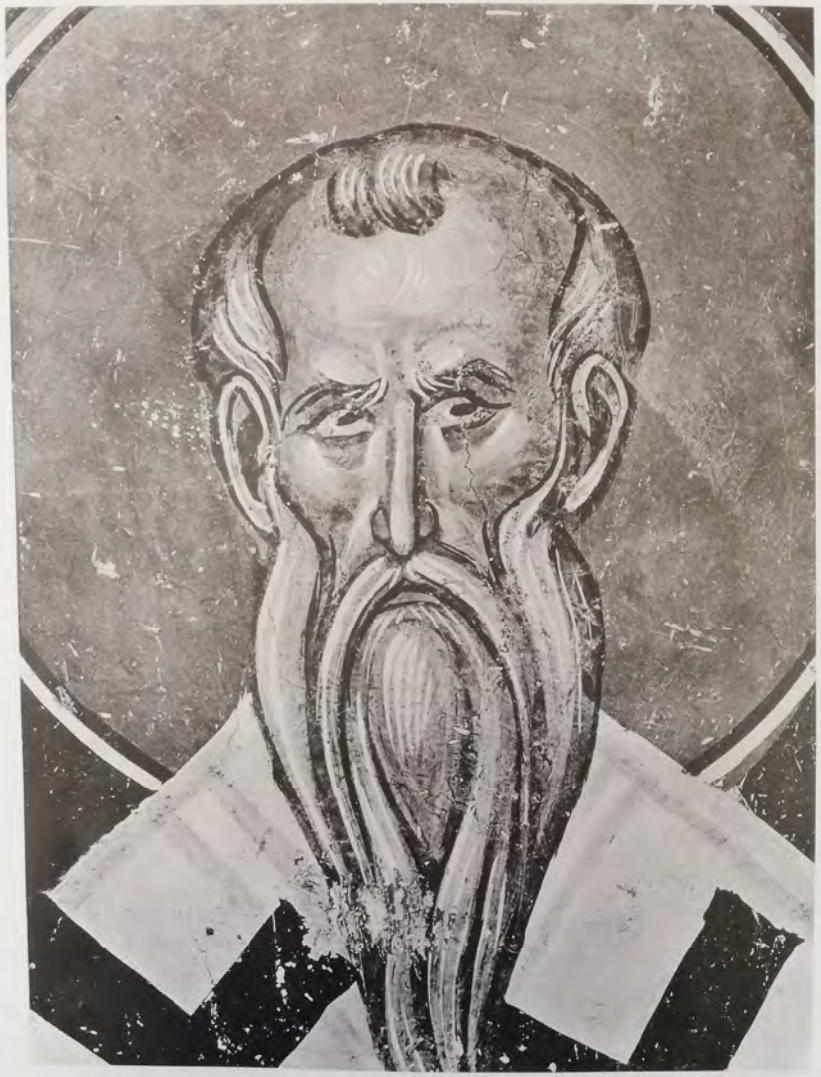


118. — Mur Sud. Portrait familial des donateurs : Paskac, Vlatko, Vladislava, Stéfane.

119. — Mur Sud. Détail de l'image précédente : le prince Paskac et le prince Vlatko.

121. — Mur Sud. Portrait familial : la donatrice Ozra.

120. — Mur Sud. Détail du portrait familial des donateurs : la Sevastocratorissa Vladislava et son fils Stéphane.



122. — Mur Sud. Saint Achillée.

124. — Mur Sud. Saint Nicolas.

123. — Mur Sud. Saint Evtimije.

125. — Mur Sud. Thrène.

126. — Mur Sud. Légende de saint Nicolas : les trois princes en prison; saint Nicolas arrête le glaive du bourreau.

127. — Mur Nord. L'empereur Constantin, le roi Uros et le roi Vukasin.

128. — Mur Nord. L'empereur Constantin, détail.

130. — Mur Nord. Le roi Vukasin (détail).

129. — Mur Nord. Le roi Uroš (détail).

131. — Mur Nord. Saints militaires.

133. — Pilastre Sud-Ouest. Saint Joachim Sarandaporski.

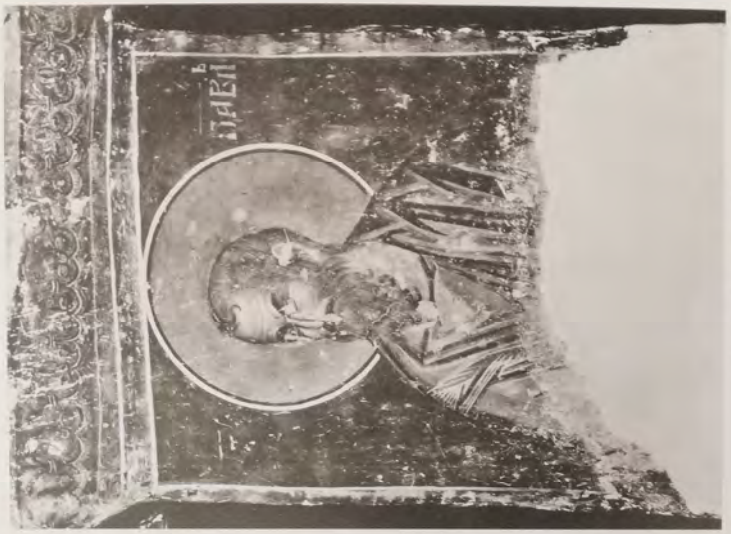
132. — Mur Ouest. Saint Damien.

134. — Mur Ouest. Dormition de la Vierge.

135. — Pilastre Nord-Ouest. Saint Pierre.

136. — Pilastre Sud-Ouest. Saint Éphrem de Syrie.

137. — Pilastre Nord-ouest. Saint Arétas.

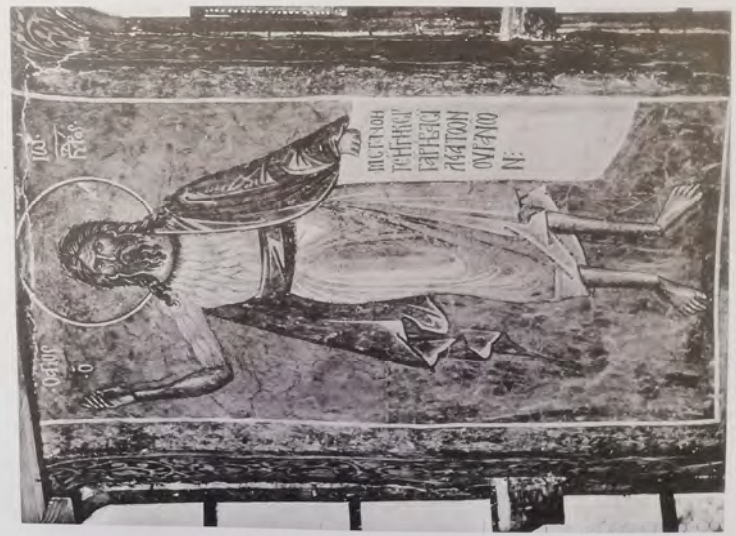


139. — Pilier Sud-Est. Saint Paul.

138. — Pilastre Nord-Est. Saint Mercurios.

140. — Coupole centrale. Pantocrator, anges, prophètes.

142. — Tambour de la coupole centrale. Détail de l'image précédente.



141. — Tambour de la coupole centrale. Saint Jean-Baptiste.

144. — Tambour de la coupole centrale. Le prophète Daniel.

143. — Tambour de la coupole centrale. Le prophète Moïse.

146. — Tambour de la coupole centrale. Le prophète Zacharie.

145. — Tambour de la coupole centrale. Le prophète Élie.

147. — Chœur, mur Est de l'iconostase. Grande Entrée, détail.

148. — Chœur, niche du mur Est. Grande entrée, détail : saints, évêques et anges.

149. — Abside. Grande entrée, détail.

150. — Abside. Grande entrée, détail.

151. — Mur Est. Saints diacres.

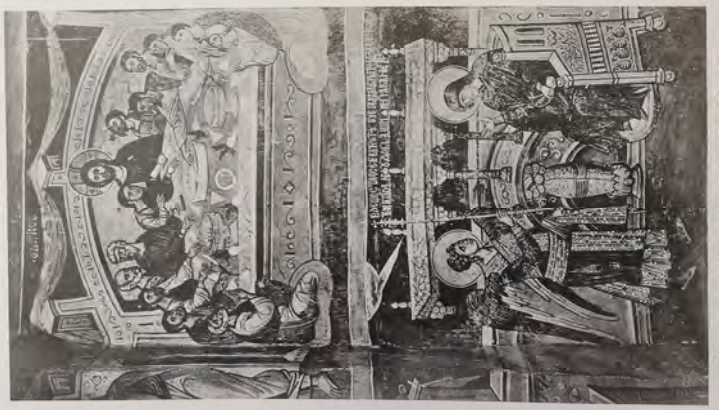
153. — Sanctuaire, mur Est. Jésus apparaît aux Maries; hymne Acathiste (ikos 12).

152. — Mur Est. Grande entrée, détail.

154. — Abside. Communion des Apôtres; hymne Acathiste (kondakion 12).

155. — Abside. Communion des Apôtres; hymne Acathiste (ikos 1).

157. — Diakonikon. Hymne Acathiste (ikos 2).



156. — Abside. Cène; hymne Acathiste (kondakion 1).

158. — Diakonikon. Hymne Acathiste (kondakion 2).

159. — Naos, mur Sud. Trahison de Judas; Jugement d'Anne; Reniement de Pierre; hymne Acathiste (ikos 3, kondakion 4, ikos 5, kondakion 5).

160. — Naos, mur Sud. Hymne Acathiste (kondakion 6, ikos 7, kondakion 7): personnages royaux.

161. — Naos, mur Nord. Hymne Acathiste (ikos 8, kondakion 8).

162. — Naos, mur Nord. Préparation de la croix; Mise en croix; Crucifiement; hymne Acathiste (kondakion 9, ikos 10, kondakion 10).

163. — Naos, mur Nord. Myrrhophores.

164. — Naos, mur Nord. Guérison de la main sèche; Guérison de la possédée.

165. — Naos, mur Sud. Présentation du Christ au Temple.

167. — Naos, mur Nord. Descente aux Limbes, détail : le Christ.

166. — Naos, mur Sud. Entrée à Jérusalem.

168. — Naos, mur Sud. Massacre des Innocents: Rachel pleure ses enfants.

169. — Naos, mur Sud. Jugement d'Anne.

170. — Naos, mur Sud. Jugement d'Anne, détail.

171. — Naos, mur Sud. Jugement de Caïphe.

172. — Naos, mur Nord. Le Christ-Roi; la Vierge-Reine; des rois vétérotestamentaires.

173. — Naos, vue sur l'intérieur; colonne, pilier, murs Nord et Ouest.

174. — Naos, chapiteau Nord-Ouest. Ange.

175. — Naos, chapiteau Nord-Ouest. Ange.

176. — Naos, mur Occidental. Jugement de Pilate.

177. — Naos, mur Occidental. Jugement de Pilate. Flagellation.

178. — Naos, mur Occidental. Pilate se lave les mains.

179. — Naos, mur Occidental. Jésus chasse les marchands du temple; Guérison du paralytique.

181. — Naos, mur Occidental. Le Christ dit « de pitié ».

180. — Naos, mur Occidental. La Vierge attristée.

183. — Naos, voûte Orientale. Baptême.

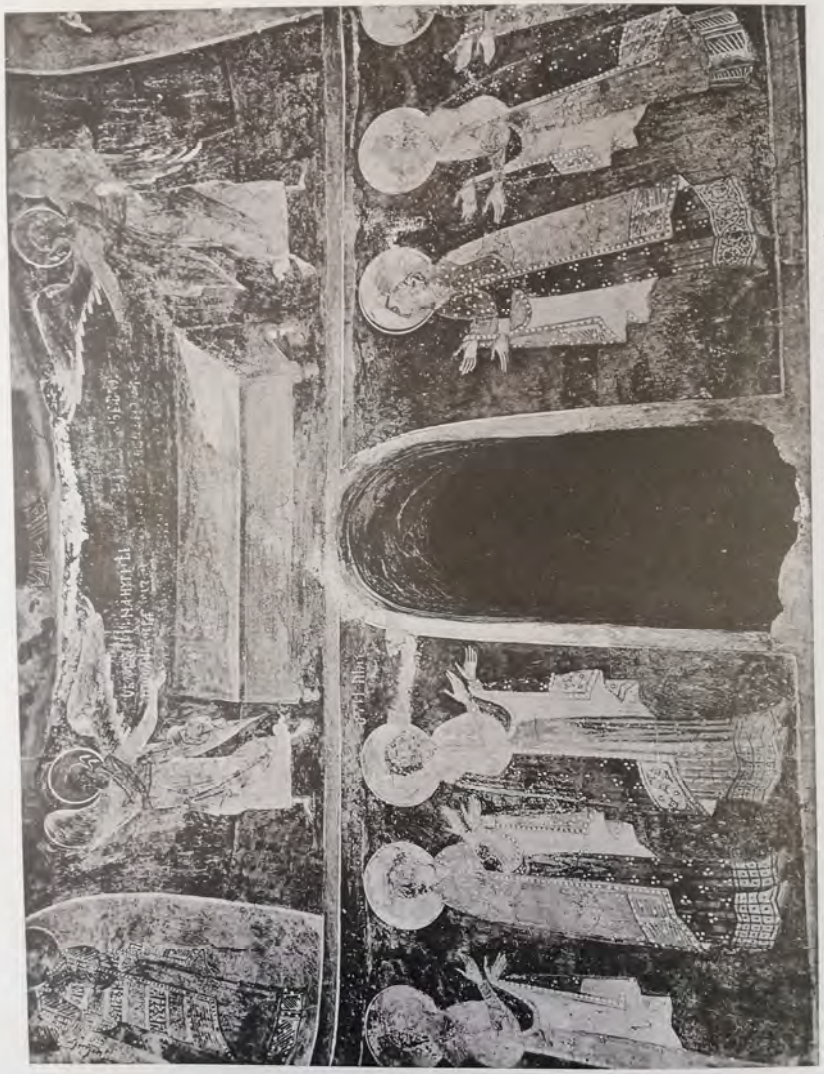
182. — Naos, voûte Orientale. Nativité.

185. — Naos, voûte Occidentale. Transfiguration.

184. — Naos, voûte Occidentale. Résurrection de Lazare.

186. — Naos, voûte Occidentale. Résurrection de Lazare, détail.

187. — Narthex, coupole. Christ bénissant entouré des puissances célestes, des justes et des martyrs.



188. — Narthex, coupole. Détail de l'image précédente : la table dressée au ciel et les martyrs en prière.

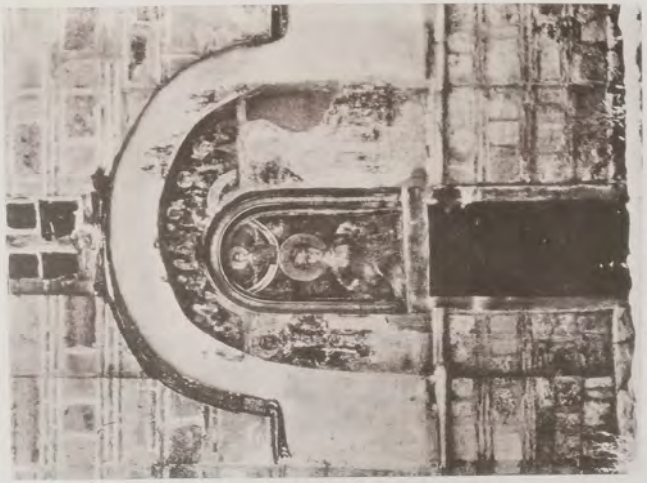
189. — Narthex, mur Sud. Naissance de saint Nicolas; saint Nicolas à l'école.

190. — Narthex, mur Nord. Saint Nicolas sauve trois innocents.

192. — Narthex, mur Ouest. Dormition de saint Nicolas, détail.

191. — Narthex, mur Ouest. Dormition de saint Nicolas, détail.

193. — Narthex, mur Occidental. Dormition de la Vierge.



195. — Entrée Sud de l'église. Le roi Marko et son père Vukasine.

194. — Narthex, mur Occidental. Personnages royaux anonymes.

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET
IU
IV 127/4
120007217
COBISS